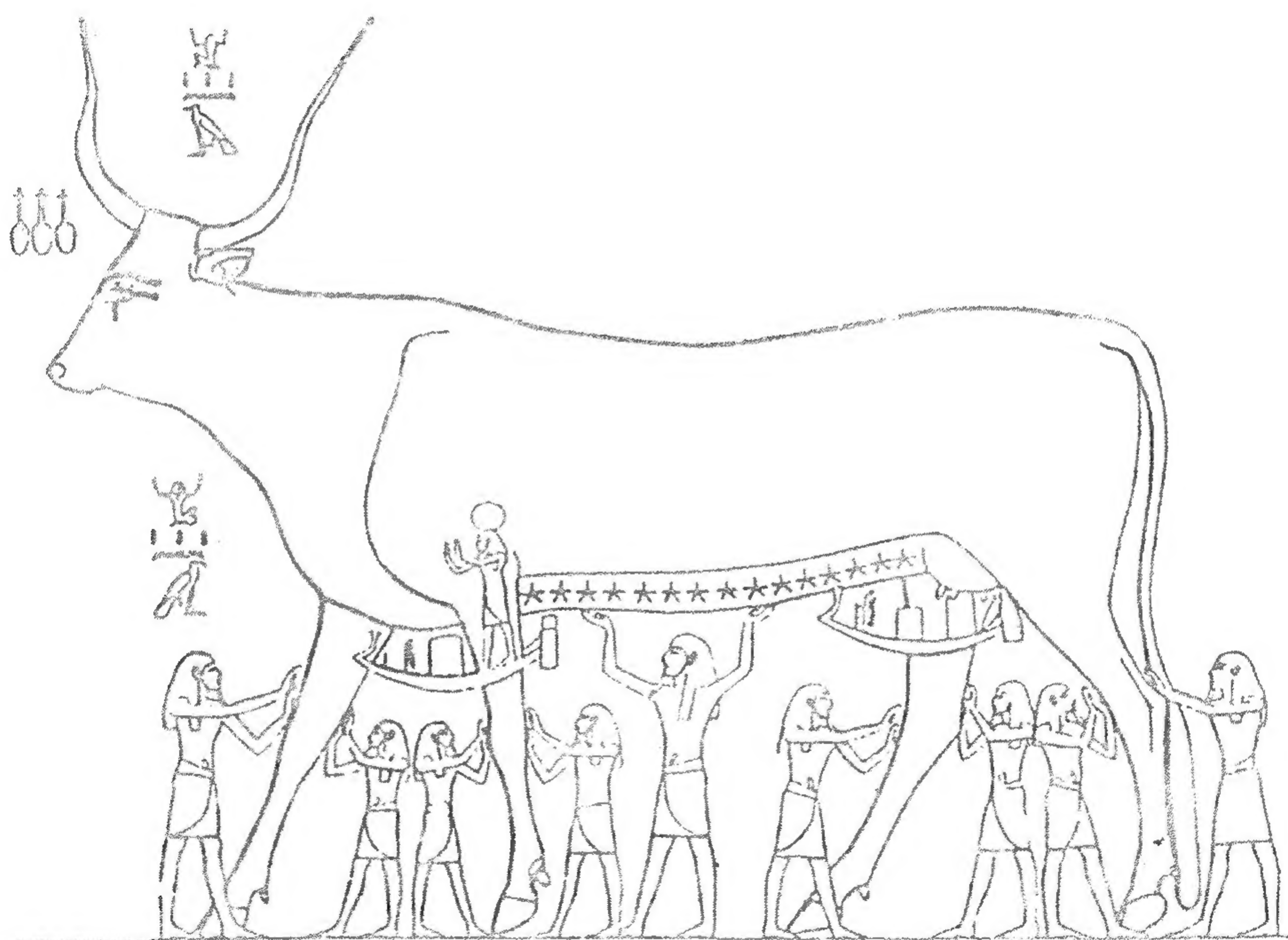


الرمزية والرومنسية

فى الشعر العربى



المؤلف

فايز على

الرمزية والرومنسية

في الشعر العربي

من امرئ القيس

إلى أبي القاسم الشابي

﴿ دراسة في علاقة الشعر بالأسطورة ﴾

المؤلف

إهداء

أهدى هذه الدراسة إلى روح أمي وأبي في مثواهما الأخير

وأهديها لشعراء العربية الذين أغفلوا أو افتقدوا جوراً

كما أهديتها للشعراء والنقاد، وأخص منهم جماعة رؤى: العلامة الناقد صبحي شفيق والمستشار مدحت مهدى والناقد الفنان ضياء عبد الهادي والأديب المبدع محمد سيد سالم والدكتور الأديب سيد عثمان والناقد الدكتور محمد كامل والشعراء الموهوبين الأساتذة: نادية الدري وإيهاب البشبيشي وفوزي عيسى وبهي الدين عبد اللطيف وأحمد عبد الهادي.

المؤلف

مقدمة الطبعة الثانية من الرمزية والأسطورة

شاع في الأوساط النقدية الاعتقاد في أن الشعر العربي أدنى منزلة في معيار المقارنة بشعر الأمم الأخرى كالليونان ، وهذا اعتقاد أظهرنا تهاقته في هذه الدراسة ، و إنما مرده إلى تقاعس بعض النقاد عن أن ينظروا إلى الشعر العربي نظرة كلية منصفة ، إذ عادة ما يركنون إلى الأحكام المسبقة ، أو يأخذون بآراء طائفة من النقاد الغربيين دون تمحيصها . وإذا كان لنا أن نلخص هذه الدراسة في عبارة موجزة لقلنا إنها تفنيد لتلك الأخطاء الشائعة التي نجمت عن قصور في الرؤية لا قصور في الشعر المنقود .

وآية هذا القصور اختزال الشعر العربي - في جميع عصوره - إلى المديح والهجاء ، والبكاء على الأطلال ، ووصف الناقة والصحراء ، وغير ذلك من أغراض غنائية ليست ذات بال في رأي أولئك النقاد ، بينما اتهم طائفة أخرى من النقاد الشعراء العرب بجذب القديمة ، و محدودية الخيال ، والانشغال بالظواهر المادية لموضوعات شعرهم دون الجوهر أو الهدف الإنساني السامي ، وكان الشعر العربي قد خلا من فكر هادف أو تصور إنساني سام .

وفي تصورنا أن مثل هذه الانتقادات الظالمة إنما تتجاهل الطبيعة التطورية للشعر العربي ، لا منذ الجاهلية وحسب ، بل منذ العصور الأولى السابقة للجاهلية ذاتها ، وهي عصور ازدهر فيها قول الشعر وروايته أيما ازدهار . كما أن المنتقدين يتقاعسون عن البحث فيما وراء المتن الشعري من رؤى وأحاسيس ، فمن قلة إن البكاء على الأطلال تقليد رث لا طائل من ورائه ؟ ومن زعم أن وصف الصحراء في تحولها والحيوان في حركته ليس إلا ضربا من الجمود ؟ وهل من

الموضوعية في شيء أن نلزم الشاعر الجاهلي أو الأموي بنظرتنا نحن إلى الصحراء وغيرها من مفردات عالمه ؟ إن الحديث يطول عن تلك المزاعم الخاطئة التي بدا أن أبا القاسم الشابي - في محاضراته عن الشعر العربي - أراد أن يجمعها في بوتقة واحدة ، فجمع على نفسه شقاء إلى شقاء ، وقد شارك في هذه التركة أتباع مذاهب نقدية معاصرة . ولكننا ففدنا كل تلك المزاعم طالما وجدناها بعيدة عن الصواب ، وقدمنا الرؤية البديلة وأسانيدنا دون جدال حول شرعية تلك المذاهب النقدية ، فهو أمر لا طائل من ورائه .

إن الشعر العربي نتاج ساهمت فيه أمم كثيرة غير العرب ، مثل الفرس والترك واليونان إبان العصر العباسي خصوصا . ولقد نظرنا إليه من أضييق منظور ، وهو المنظور الغنائي فاستبعدنا مضموناته الملحمية والدرامية ، والأسطورية والرمزية ، ودلالاته البعيدة ، واقتصرنا على ظاهر البلاغة دون جوهرها مما أدى بنا إلى استنتاجات وأحكام غير موضوعية .

وإننا لندهش كيف تجاهلنا الأصول الأسطورية للبلاغة العربية ، والسؤال الذي نطرحه هو : لماذا احتفظت اللغة العربية وحدها بين لغات أخرى كثيرة - بعلاقات لا حصر لها للمجاز المرسل والاستعارة والتشبيه فضلا عن غناها الاشتقاقي الرائع وخصائص أخرى تعج بها كتب البلاغة التي تشمل عادة علم المعاني والبيان البديع ؟

لقد قدمت في بداية الدراسة تعريفا بالمتون المصرية القديمة لإظهار ما تنطوي عليه من سمات الرمز والأسطورة و الرومنسية، تلك التي أوضحنا في دراستنا هذه كيف أثرت في الآداب العربية .

ولا بدع في هذا ، فالناقد عليه أن يبحث فيما بين نتاج الأمم المختلفة من عوامل مشتركة هي بلا شك نتيجة تشابه إبداعات البشر على اختلاف البيئات، والتأثير المتبادل بينها . ونحن إذ ننظر إلى الشعر العربي - منذ بداياته المعروفة حتى الآن - باعتبارها حلقة تطورية في الشعر العالمي ؛ فإننا نضعه في المكانة اللائقة به نقديا ، فإذا هو إبداع إنساني ينطوي على سبق والريادة ، وإذا به جدير بأن يتبوأ منزلة عالمية مرموقة .

ولا عجب أن الدافع وراء وضع هذه الدراسة كان محاضرة لمستشرق بلجيكية في المعهد الهولندي بالقاهرة، ألقتها في ربيع عام ٢٠٠١ م ، وكانت عن معلقة اموي القيس بعنوان لا أتذكره جيدا ، ولكنه يشير إلى الدلالات العاطفية في تلك المعلقة ، ويعلي من القيمة الوجدانية لشعر ذلك الشاعر الأمير الذي عرف بالملك الضليل ، فتعرض شعره لغبن شديد وفقا لمعايير خلقية ، وإن كان النقد العربي القديم قد أنصفه على نحو ما ذهب إليه قدامه بن جعفر مثلا ، الذي اعتبر أن جودة الصنعة هي التي تعلي من شأن الشعر .

إن الشعر عموما - والشعر العربي على وجه الخصوص - يطرح رؤية خاصة للعالم لا تنقيد دائما بالإطار النسبي ، فإذا كان العالم الحسي هو عالم النسبية والتغير ؛ فإن الشعر عادة يصور الأشياء وعلاقاتها في إطار يتجاوز النسبي والمتغير ، فالتعبير اللغوي يزداد شاعرية كلما ازدادت فيه علاقات المجاز ، واتسعت دلالات الرمز ، ومعني هذا أن الشعر يتجاوز المنطق وإن كان لا يناقضه بالضرورة ، وإنما هو يعلو فوق مقولتي الزمان والمكان مقتربا من الأسطورة وعالمها الرحب ، معبرا عن صميم الحقيقة بأساليب البيان الخيالي ، وفي هذه الدراسة المتواضعة نقدم وجهة نظر نقدية نرجو أن يجد فيها القارئ الجدة والجدية معا، إذ طبقنا رؤيتنا النقدية هذه على نماذج مختارة من تراثنا الشعري في عصوره المختلفة ، ولم نقصد إلى اتباع رؤى نقدية جاهزة ، ولا إصدار أحكام مسبقة ، أو إسقاط آراء متعسفة ، فإن كنا قد وفقنا في إزالة بعض اللبس فيما يتعلق بموضوع الدراسة فهذه غاية ننشدها ، وأقصى ما نصبو إليه أن تكون استنتاجاتنا أقرب إلى الموضوعية ، وأبعد ما تكون عن النزعة الذاتية ، مبرأة من الهوي ، خالصة لوجه المولي جل وعلا .

المؤلف



مقدمة كالصباح الجديد

أضاءت سنا في الظلام الشديد

نتساءل عن الشعر الجيد وعلاقته بالطبيعة من جهة وبالأسطورة من جهة أخرى. وإنما نحن في الواقع نتساءل عن اغتراب الإنسان في الحياة وكيف يتغلب عليه أو يراوغه ليُحْدِثَ منه ويكفكف من غلوائه. فلقد حل الإنسان بدار الغربه حينما ولد، ودبَّ على ظهر البسيطة، فإذا به يبحث عن الأصدقاء متوهماً أن كمال الذات يتحقق بقاء الآخر، أو عن الزوجة معتقداً أنها النصف الآخر الذي يصنع معه كلاً متكاملًا، وهو تارة يفرق في اللهو والمنعة ظاناً أنها تزيد سعادته كلما تكررت مع أنها في الحقيقة تزداد ضعفاً بالتكرار، وتزداد الآلام ظهوراً. وتارة أخرى يكتب المرء على قراءة الكتب والمطالعة وإنما يحركه وهم الصيرورة إلى المطلق واللا نهائي، ولعله يبحث في أحيان أخرى عن الصالحين ليجلس إليهم أو يستمع لهم أو يأنس بهم وأما أن ثمة نموذجاً للإنسان الأمل. كذلك وبما ألقى همومه وراء ظهره واعتكف لله متعبداً للكمال المطلق اللامتناهي.

والإنسان في محاولاته الدهوب للخروج من طوق اغترابه يكتشف الجديد ويعرف المزيد، ويزداد خبرة بالأمور، إذ تصقله التجارب، وتتجلب له عن خفاياها المذاهب. ولعله يتساءل بينه وبين نفسه: هل نحن الذين نمتلك الطبيعة أم أن الطبيعة هي التي تملكنا؟ هل نحن أولو الأبواب المسيطرون فعلاً على حركة الأشياء نحو غاياتها أم أن الطبيعة هي في داخلنا تحركنا وتدفعنا نحو غاية قصوى؟ ولمزيد من الوضوح دعنا نطرح السؤال التالي: يمتلك الإنسان كذا وكذا من الفدادين وكذا وكذا من العقارات ولديه كذا وكذا من الودائع والأموال والنفائس .. وهلم جرا. إنه يمتلك في الظاهر كل هذا وذلك، ومع تسليمنا بأن الإنسان كائن عاقل مفكر فإن عقله ليس مطلقاً بل هو عقل نسبي يعتريه ما يعترى ممكنات الوجود من الوهم والخطأ والسهو، وقد تلحقه الآفات والأمراض فيذهب به ... ويبقى مع هذا أن ندرك أن ثمة غرائز تدفعنا للطعام والحب والاجتماع والضحك وغير ذلك من أمور تحفظ وجودنا بما هو وجود، وهذه الدوافع الأولية في داخلنا هي يد الطبيعة التي تملكنا وإن ظننا أننا

نملكها. وربّ قائل يقول: إننى أكل ما أريد فأنا حرّ إذن، وهذا الاستدلال قد يبدو صحيحاً. لكن الأصح أن نقول: إننا مجبرون على تناول الطعام. والله ترّ امرئ القيس حين قال:

أرانباً موضحين لأمر غريب	ونسحر بالطعام وبالشراب
إلى عرق الثرى وشجّت عروقي	وهذا الدهر يسلبني شبابي
ونفسي سوف يسلبني ويرمي	ويُلقيّني وشبيكاً بالستراب
وقبّه طوّفت في الأفاق حتى	رضيت من الغنيمة بالإيباب

فالأبيات تؤكد مرجعية الإنسان للثرى وتمكن الدوافع الطبيعية منه وتأثيرها على مصيره.

وأرانا نقرأ شعر امرئ القيس فنشعر بالنشوة، وشعر هنترة بن شداد فنمتلئ حماساً، وشعر ذئ الرمة فنزداد وعياً بالطبيعة، وشعر البحتري لنكاد نقترن بالطبيعة اقتراناً، وشعر هؤلاء جميعاً فنزداد خبرة بالحياة وإدراكاً لأبعادها. ذلك أن الشعر نابع من الروح الكلى الذى يتجسّد فى هيئة أو لغزى فى هؤلاء الشعراء، فإذا بهم يتجاوزون ذواتهم المحدودة ولو لبرهة يسيرة فيخلقون بعباراتهم الشعرية فوق مستوى المحدودية والقيود ليعبروا عن الطبيعة التى فيهم وفيها، وعن الرغبة فى التحرر والانطلاق والاكتمال عندهم وعندها،

فإذا فهمنا من الشعر دلالاته الشاملة هذه فبأى حق نقيم حدوداً زمانية ومكانية بين المذاهب الشعرية فنقول إن الرومنسية نشأت على يد شيللى فى بريطانيا والرمزية على يد بولسير فى فرنسا، ثم إن الرومنسية العربية لم تظهر إلا فى سنة ١٩٢٧ حتى ازدهرت وبلغت أوجها عام ١٩٣٤. كما نشأت الرمزية فى شعر المهجريين ومن أنصوى تحت لوائهم .. إلى آخر تلك المقولات التعليمية. كلا، فمذهبنا فى هذه الدراسة أن نحلّل نصوصاً من الشعر العربى تحليلاً شاملاً لنكشف عن مدى صلتها بالطبيعة وتعبيرها عن الأسطورة وارتباطها بالرمز. ولدى تحليل النصوص لابد من مراعاة خصائص البلاغة العربية التى ما انفكت تعطيها شخصية متميزة، فالمعانى العربية متشعبة والصور البيانية متنوعة والمحسّنات البديعية مثلها أيضاً، وأثناء هذا التحليل نتكشّف لنا علاقة اللغة بالأسطورة، ونحسّ نعلم أن الأسطورة ينبوع الرومنسية والرمزية معاً، وأى دارس مهما يكن سطحياً لا يستطيع أن يتغافل عن الدلالات الرمزية فى البلاغة العربية.

والنصوص التي اخترنا ليست كثيرة في العدد ولا مفرطة في الطول، إذ لم نتناول قصيدة كاملة إلا معلقة امرئ القيس، بينما اخترنا مختارات من قصائد الشعراء الآخرين. وإنما راعينا أن تمثل تلك النصوص العصور المختلفة للشعر العربي منذ الجاهلية حتى الزمن الحديث. وذلك لنبين أن ملامح الرومنسية والرمزية تتجلى أشد ما يكون التجلى في المعلقة التي تناولناها، فتظهر في بكاء الأطلال ووصف رحلة الظعن، وتبدو الرموز الظاهرة في العبارات والألفاظ، وتزداد ظهوراً في تشبيهات الليل والفرس والسيل، أو قل إنها تزداد تطوراً وإحكاماً حيث تطرح التساؤلات عن دلالتها الممكنة والمحتملة.

وبعد عصر الجاهلية تأتي وقفنا مع شعر الأمويين والعباسيين وشعراء الدول والإمارات كالفاطميين والعباسيين وشعراء الدول والإمارات كالفاطميين والمماليك والعثمانيين حتى نبلغ العصر الحديث، فنقف بمراحله المختلفة، ونطيل وقفنا مع قصيدة للشابي عنوانها "صلوات في هيكل الحب". وعماد نظرتنا لكل هذه النماذج الشعرية هو الكشف عن الأبعاد الرومنسية والرمزية فيها.

إن تحليل تلك النصوص جميعاً أتاح لنا دحض الزعم السائد أن الشعر العربي لم يعرف الرمز والرومنسية قبل القرن العشرين، وأن تاريخنا الأدبي لا يضم إلا قصائد غنائية ليس لها أبعاد أسطورية ولا حظ من الدراما أو الخرافة أو الملحمة. أجل، فندنا هذه الرؤية البعيدة عن الإنصاف والدراسة الموضوعية. وشتان بين دراسة تتجه للنصوص لتستطرقها وتكشف عما في طياتها من دلالات وما في غيبتها من إشارات، لتتبع منابعها وتبحث عن جذورها، فإذا نحن أمام دوحة ظليّة وغدران جارية، وطيور صالحة في جنة وارفّة ظلّها تقوم خلف الصحراء التي يظن من يتطلع إليها لأول مرة أنها مقفرة مهلكة!

وقد اقتضت هذه الرؤية أن نصيغ دراستنا في أبواب أربعة رئيسة هي: الشعر والأسطورة، تحليل معلقة امرئ القيس، الشعر من العصر الإسلامي للعصر العثماني، الشعر الحديث.

إن رؤيتنا النقدية للتراث العربي والجاهلي منه على وجه الخصوص مسألة ضرورية، فقد كفانا ظلاماً لذلك التراث الفني أن نصمّه بالتخلف والقبليّة وجفاف القريحة إلى غير هذا من أحكام تعسفية مسبقة. ولا نبالغ إن قلنا إن في الشعر أصالة أسلوبية نادرة،

وإذا كانت سقفة فطرة يبيحه لنحياء ربما افقدناها بدرجة أو بأخرى في العصور التالية له. فمما لا يخفى من النظرة الفلسفية الكونية التي اجتمع لها صدق الوجدان وأصالة الإعراب وقوة التعبير، ومن المقبول في رأينا أن نرد هذه الخصائص إلى حياة الفطرة التي عاشها الشاعر آنذاك، فكان ارتباطه بالطبيعة ارتباط تكوين، لا ينفصل أحدهما عن الآخر، ومن ثم توفر للشاعر معاشة الطبيعة بكل أوجهها معاشة مباشرة تبيته لها حواسه وانفعل بها وجدانه وتأمّلها عقله، فجاء شعره واعياً بل بمثابة ينبوع الأول الذي كان على الرومنسيين المحدثين أن يعتبروا منه بدلاً من أن يعرضوا عنه. وحتى يكون بحثنا موضوعياً بدأنا الباب الأول بتعريف الرومنسية والرمزية وفقاً لمفاهيم النقد الأدبي الحديث، وعرضنا كيف تأثر شعراؤنا بتلك الاتجاهات الأوربية (الحديثة). ثم رجعنا إلى العصور القديمة لتتعرف في موضوعية ماذا كانت رؤية شعرائها عن كُتُب، وكم كانوا قريبين من تلك المفاهيم أو بعيدين عنها. وأوضحنا في بحثنا أن الجزيرة العربية لم تكن خلواً من الأساطير وأن الإعجاب المفرط بالأساطير اليونانية أدى بالبعض إلى الإغلاء من شأن اليونان والخط من شأن الشرق مع أن الأولى أن نقول إن الأساطير الشرقية القديمة هي الأصل، سواء منها المصرية أو البابلية أو غيرها مما ازدهر وانتشر في بلاد فارس والهند والصين. وقد تناولنا على وجه السرعة الأسطورة المصرية، واكتفينا بضرب بعض الأمثلة اليسيرة من متون الأهرام وأسطورة أوزير وأسطورة هلاك البشرية. فحللنا العناصر والموضوعات الرئيسية التي يمكن أن تكون قد انتقلت إلى الذاكرة العربية لتتساق في شعر العرب. هكذا طرحنا رؤيتنا في إمكان ردّ رموز الشعر العربي إلى الأسطورة القديمة بناء على مقارنات نصية واضحة. من تلك رمزية الدمع وكيف ارتبط في الأسطورة بالخلق وفي الشعر بالرغبة الوجدانية في إحياء الأطلال، وطقس عقر الناقة وارتباطه برحلة المتوفى الأخروية، واقتراس الناقة أو الحيوان المقدس، وتشبيه المرأة بالبيضة، وسهام العيون، ورمزية الثور، وتشبيه السماء بالناقة الحلوب، وعلاقة البرق والسيل بالنظير والبعث، وفكرة الميلاد الجديد، ورحلة الشمس.

وثرأء الشعر الجاهلى بمثل تلك الرموز يدل دلالة واضحة على درجة تأثره بالأساطير، ولو أنصفنا لقلنا إن اليونان قد تأثروا فى أساطيرهم إلى حد بعيد بالأساطير الشرقية، وإن العرب لم يكونوا أقل تأثراً. بيد أن إهمالنا للتراث الجاهلى الشفاهى من ناحية

وقلة اهتمامنا بتمحيصه وغربلته من ناحية أخرى فضلاً عن انبهارنا بكل ما هو يوناني أوربي من جهة ثالثة — أدى بنا إلى استدلال خاطئ وحكم جائر على الشعر الجاهلي، وقد انسحب هذا الحكم على الشعر والأدب العربي أو الذي كتب بالعربية.

وعندما حللنا معلقة امرئ القيس في الباب الثاني قسمناها إلى غدة فصول تناسب الأفكار أو الدفقات الرئيسية فيها. وقد أوضحنا بادئ ذي بدء لدى التعريف بامرئ القيس وأولياته أن مرجع معظمها إلى الحظ أو إلى جهلنا الشديد بتراث من سبقه من الشعراء، فلعلمهم أدركوا تلك الأوليات كلها أو بعضها، ولكننا نسبها في أغلب الأحيان له وحده. وتلك المعلقة تطرح في الواقع جملة من القضايا النقدية الهامة منها ما يتعلق بالجانب الأسطوري على نحو ما أوضحنا في الباب الأول، وقد حللنا تلك القضايا لدى دراسة فصول المعلقة وأبياتها ومنها ما يتعلق بالذراما، ويظهر ذلك ضمناً في المقاطع الغزلية الطويلة التي نلمس فيها نمواً وتطوراً طرأ على شخصية الشاعر وكشفنا لنا عن سماته النفسية وما يبطئه في لا وعيه. وقد تعددت الآراء في تفسير غزليات امرئ القيس ودلالاتها. ومع تقديرنا لكل تلك الآراء فقد عرضناها عرضاً نقدياً، وأوضحنا كيف حملنا الشاعر على أن يشاركه مشاركة وجدانية عميقة. وإن كنا لا نرضى عن بعض سلوكه أو لا نتفق مع وجهات نظره. وقد عمق الشاعر من الجانب الدرامي بوصفه الرائع الليل والفرس وغيرهما من مظاهر الطبيعة وجزئياتها، فإذا به ينقل لنا صورة للقلق الكوني الذي يتصل بموجاته المتلاحقة لتوحد ما بين نفس الشاعر والطبيعة، ولا نجد أروع من هذا الأسلوب في التعبير عن النزعات الوجودية والرومنسية والرمزية والواقعية .. وما نحن ممن يفصل بين المذاهب بخطوط وهمية فيصنف الشعراء — دون رجوع إلى أعمالهم — هذا في فئة الرمزيين وهذا في فئة الواقعيين ... وبين كل فئة وأخرى ما بين الشمس والقمر من بُعد — لا — لسنا ندعى هذا، بل نبدأ بالنص الشعري ونرى ما يقودنا إليه التحليل. كذلك انطلقنا نحلل نماذج يسيرة من الشعر في العصور التالية للجاهلية لنوضح نصيب الشعر آنذاك من الرومنسية والرمزية، فتناولنا قصيدة ذي الرمة في وصف الثور، ووصف ابن الرومي الأخاذ لمغيب الشمس، والمطلع الغزلي لرومية أبي فراس الشهيرة "أراك عصي الدمع" ومطلع بردة البوصيري وأبياتاً لشعراء مثل ظافر الجداد وتميم بن المعز وسراج الدين الوراق وعبد الله الشبراوي .

ويهلنا ما تتطوى عليه هذه النماذج من رموز وإشارات تربطها عبر الخيال الشعبي والعقل الجمعي بطرائف الخرافات وأفانين الأساطير والملاحم الغائبة. وكم خاس من المجتمع أن نتوسع في تلك النماذج لنناقش أعمالاً لأبي تمام والبحتري والمقتبي وغيرهم، ولكن عزاءنا أننا أوضحنا بهذه النماذج البسيرة ما هدفتنا إليه، وهو غنى الشعر العربي الذي لا حد له: غناه بالدلالات التي تجعل منه نموذجاً فريداً تنطبق عليه أحدث نظريات النقد.

وأما الباب الرابع المخصص للشعر الحديث فضم بعض الإشارات السريعة إلى شعر القرن التاسع عشر ملتزمين بخطتنا الأساسي في البحث. كما أوضحنا سلفاً، وإن لم نتوقف كثيراً عند البرودي ومدرسته، ولا عند مدرسة الديوان وأيب المهجر اللهم إلا إشارات هنا وهناك. ومن شعراء القرن العشرين تناولنا شعر إبراهيم ناجي وعلى محمود طه باعتبارهما نموذجين بارزين للرومنسية (والرمزية) الحديثة، وتوقفنا برهة أطول عند أبي القاسم الشابي، فعرفنا به كما عرفنا بصاحبيه ناجي وطه، وحللنا له "صلاوات في هيكل الحب" باعتبارها نموذجاً رومنسياً حديثاً. ويمكننا القول الآن على نقى ما زعمه الشابي في محاضراته عن الشعر العربي - إن اللغة العربية منجم للرموز، وإن الشعر الجاهلي راجحة كفته في ميزان الرومنسية والرمز وفي ميزان الإبداع العالمي والنقد المعاصر - لا نقول هذا تيهاً أو مقاخرة، فما شرف الإنسان إلا بنفسه، وإنما نقوله إحقاقاً للحق، وإقراراً لمبدأ الموضوعية في البحث، والنقد التحليلي الذي يبدأ من العمل الأدبي لينتهي حيث شاء التحليل المحابذ أن ينتهي، من ظواهر نفسية واجتماعية ودلالات تاريخية. فعماد تحليل النصوص هو فهمها وفقاً لنظريات اللغة والأدب، واستيعاب الدلالات الممكنة ما وسعنا البحث.

وسيتضح لنا في هذه الدراسة أي اتجاه رومنسي مثله الشابي ذلك الذي تعلق بأهذاب الرومنسية الأوروبية، فقرأ منها ما ترجمه الآخرون، وتأثر بجبران خليل جبران تأثراً واضحاً، ولكنه لم يحسن الاستفادة من منابع العربية التي أوضحناها في أبواب دراستنا هذه، فهي في زعمه منابع جافة لا تروي غلة ولا تنقع صدى، اللهم إلا بعض الاستثناءات التي أشار إليها في محاضراته التي حمل فيها حملة شعواء على الشعر العربي في مجمله. ونرى أن اتجاه الشابي الرومنسي اتجاه صناعي متكلف في أسلوبه، بدا هامساً بين الجذور العربية والفروع الأوروبية لاهناً متقطع الأنفاس. ولا يعيب للشاعر أن يجدد أو يرفض القديم، كما لا

يعيبه أن يحاكي محاكاة واعية متقنة، وإنما يعيبه أن يحاكي النماذج الحديثة محاكاة صماء لا روح فيها بزعم أنه يجتد.

وما نوجهه من نقد للرومنسية العربية الحديثة لا يعنى أننا نرفضها رفضاً مطلقاً، فللشأبي قصائد رائعة ولناجى وطه كما لشعراء المهجر فى إطار رؤيتنا الشاملة لتطور الشعر. ونقول عن اقتناع إن إبداع عصر الجاهلية - أو عصورها فى واقع الحال - قد تمخض عن ثراء منقطع النظير اشتمل العصور التى بعده، فازدهر الشعر أَيْما ازدهار حتى عصر الدويلات التى تمخضت عن الخلافة العباسية، ولسنا بصدد تعداد أسماء الشعراء ومدارسهم، وأما الرومنسية الحديثة لدينا فتمخضت عن ميلاد الشعر الحر وما يسمى بقصيدة النثر.

نسأل الله التوفيق والسداد إنه نعم المولى ونعم النصير

المؤلف

الباب الأول

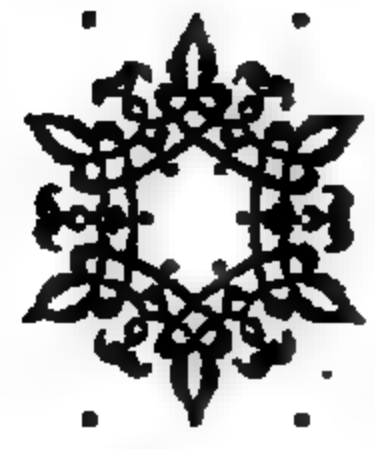
الرمزية والرومنسية والأسطورة

مقدمة

إذا كنا بصدد تقديم رؤية جديدة لأدبنا العربى فلا بد بادئ ذى بدء أن نقف وقفة تأملية بالمذاهب الأدبية العالمية التى انبثقت عن الكلاسيكية وعاصرتها على نحو أو آخر، وهذا يقودنا للتعريف بالرومنسية وعلاقتها بالأسطورة ونظرتها إلى الطبيعة، وكيف ظهرت فى أوربا وترددت أصداؤها فى المدارس الأدبية والنقدية مثل الديوان والمهجر وجماعة أبولو، أو لدى الأدباء والمبدعين بوجه عام، وكيف أدت الرومنسية إلى ظهور الأدب الرمزي.

إذ يرى النقاد أن الرمزية مذهب ظهر فى بدايته كرد فعل للمذهب الرومنسي، وقد تجلّى فى أعمال بودلير (١٨٤٧م) الأديب الفرنسى الذى اشتهر بقصته "زهرة الشوك"، وتأثر بالأديب الأمريكى إدجار آلان بو، ف شعر بودلير كما يرى النقاد ملئاً بالملامح الرمزية، الأمر الذى جعل منه رائداً لكثير من الأتباع فى هذه الطريق. وبعد وفاة بودلير تلقف مالا رمييه (ت ١٨٩٨م) رؤية الرمزية ليتسلمها من بعده تلميذه يول قاليرى، فالرمزية إنن عرفت فى فرنسا فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر، وسرعان ما اكتسبت أرضاً جديدة، فاعتنقها كُتاب مثل إليوت وروبرت فروست وجيمس جويس وستيفان جورج (ت: ١٩٣٣م) فى ألمانيا وأوسكار وايلد فى إنجلترا وكنوت همسن فى النرويج وجورج برنردس فى الدنمرك وأندريه أدى فى المجر، ويلمون فى روسيا وروبن داريو الذى كتب باللغة الأسبانية ... بيد أن أنصار الرمزية بدأوا يتفرقون وينفضون عنها فى أواخر القرن التاسع عشر بعد وفاة فرلين (ت ١٨٩٦م) ومالا رمييه (ت ١٨٩٨م)، وإن طفت مبادئ الرمزية تتسرب إلى المدارس السوربالية والتكعيبية والوجودية.





* الفصل الأول: فماذا نعني بالرمزية إذن؟

إذا كان التعبير المعتاد يعتمد على التصريح والوصف الواقعي فالرمزيون ينكرون التعبير الصريح ويلجأون إلى التعبير المبرقع^(١)، والرمزية بهذا المفهوم تعد حلقة وصل بين الرومنسية من جهة والسريالية والحلم من جهة أخرى. ومن الطبيعي أن يتلون المذهب الرمزي بأطياف مختلفة وفقاً لتنوع الثقافات والبيئات التي تطور فيها.



ظهر الاتجاه الرومنسي في أوروبا منذ نهاية القرن الثامن عشر متأثراً بالاتجاهات التنويرية و تحدياً للانقلاب الصناعي الحديث، ورد فعل للكلاسيكية والواقعية في الأدب والنزعة الشمولية السياسية. وفيما يلي تفصيل ما أجملناه، ولعل أهم ما يميز الرومنسية الاتجاه إلى الطبيعة في شمولها وجزئياتها والتوحد معها ومناجاتها مناجاة أقرب إلى الخيال، إذ يقوم الشاعر بإسقاط مشاعره عليها والفناء فيها باعتبارها الأم الرعوم، فهو يستنطقها ويتلمس روحيتها، والأديب الرومنسي وفقاً لهذا التوجه الوجداني عاطفي يقف على طرف النقيض من الكلاسيكية التي يراها كارل ماركس (ت ١٨٨٣م) ملازمة للمجتمع البرجوازي الإقطاعي، في حين تبلورت الرومنسية في رأيه إبان الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩م^(٢) أي في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، إذ نودى بمبادئ الحرية والإخاء والمساواة، وعرفت مبادئ التنوير ثلاثية. والأديب الرومنسي - بناء على هذا - لا يرضى بالإطار الكلاسيكي للقصيدة أو لغة أو غيرها من الأجناس الأدبية.

(١) عن الرمزية: راجع إحسان عباس: فن الشر ٥٧ - ٦٠ الذي يضيف أن استيفن جورج اعتنق مبدأ الفن للفن، أما الرمزية الروسية فقد أعلنت من شأن الج . وهجرت السياسة واصطبغت بصبغة صوفية، الأمر الذي يتضح في أعمال بالمونت وبريوسوف الذين حاكيا بولير وفرلين. كذلك اهتموا بموسيقى اللفظ وجمال التعبير، وأقنرهم في هذا الصدد إسكندر بلوك (١٩٢١م) الذي مجد الثورة البلشفية لدى قيامها (المرجع نفسه: ٦٨ - ٧١). وقارن أيضاً جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ١٢٦ والموسوعة الثقافية: ٤٨٨ - ٤٨٩ .

(٢) ستيانوف: بحوث سوفيتية ص ١٠٨ - ١١٠ .

فهو يجتهد غاية الاجتهاد ليبدع أطراً جديدة أكثر تحراً وانعتاقاً من القواعد الكلاسيكية الصارمة. هذا من جهة ومن جهة أخرى فإنه يخلق في تعبيراته باحثاً عن المثل الأعلى فيما وراء الواقع ومدركاً للتناقض التراجيدي الذي يجمع بينهما - أي بين المثل الأعلى والواقع^(٢) والشعر يعبر عن الخيال كما يذهب شيللى في "الدفاع عن الشعر" والخيال يحترم مواضع الشبه بين الأشياء في حين يحترم العقل الفروق بينهما (فن الشعر: ١٤٧) ويؤكد هذا قول كوليردج "إن العقل بالنسبة للخيال بمثابة الآلة بالنسبة للصانع والجسد بالنسبة للروح، ويضيف كيتس أن الخيال قوة قادرة على الكشف والارتداد عن طريق الخلق والحس والجمال، كما أنها قادرة على بلوغ الحقيقة القصوى^(٣) . وأما وورد زورث فيؤكد على ارتباط جماليات الشعر بقيمة الحق، فيقول: "إن الشعر هو الحق حين ينقله الشعور حياً إلى القلب". فالشعر إذن شعور ووجدان، وهو يجد طريقة إلى القلب طالما ظل ملازماً للحق.

هكذا تعنى الرومنسية إذن الإبداع الحر، وتتميز بالانفعالية والوجدانية العالية فضلاً عن النزعة الذاتية. وهي في عبارة أخرى تنزع إلى تحطيم القواعد المتوارثة عن الأدب الكلاسيكي^(٤) . فيتوسع الرومنسيون في استخدام الألفاظ استخداماً يقوم على ترأسل الحواس، فيتحدثون عن السكون المشمس وبياض اللحن وعطر النشيد، ويشخصون الجمادات والمعاني المجردة كالبلبل والحزن والسأم والوجد، فإذ بها تتحرك وتقوم وتتسج، ويمعنون في التعاطف مع المدركات والمعنويات حتى يبدو أنهم يفنون فيها ويذهلون عن نواتهم. ويدنهم في هذا كله أن يرسموا تصويرات كلية أو جزئية متاغمة يعبرون بها عن انفعالاتهم ومواقفهم، وهم ما انفكوا مستغرقين في حالة الوجد التي تكاد تجعلهم يبدون كالحالمين أو أصحاب الرؤى، فأخيلتهم مجنحة والرموز تستغرق تعبيراتهم.

وإذا كان المذهب الواقعي أوثق على بلوغ غايته في أدب إميل زولا، فإن الأديب الأمريكي إيجار آلان بو قد خلق في أجواء الرومانسية مشرفاً على غايتها، فأضحى الشعر في رأيه تعبيراً عن النفس وما تتطوى عليه من الجمال الحقيقي، وكلما نأى عن النزعة

(٢) المرجع السابق: ١١٠ - ١١١ .

(٣) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي والبلاغة، ٥٣ - ٥٤ .

(٤) أميرة مطر: فلسفة الجمال، ص ١٣ .

عنيمية (الصدق) واثواب (الضمير) أصبح شعرا رومنسياً حقاً. ويرى الناقد إحسان عباس^(١) أن "بو" جمع بين الرومنسية والرمزية، إذ رأى في إسرافيل رمز سنو الخالصة، فهو أحسن الملائكة صوتاً، ولا شك أن "بو" استوحى التراث العربي في هذا الصدد، ولا تخلو رومنسيته من مسحة حزن، إذ الحزن في رأيه بداية الكمال، وإذا كان الحزن يترتب على الموت، فإن الموت من ثم طريق الكمال، ومن هنا ارتبط الموت في أعماله بالحب؛ لأنه يساعدنا على التحرر من النقص^(٢).



الرومنسية والوجودية والشخصانية

إن هذه الرؤية الفلسفية التي تبحث عن الكمال في الحزن والموت وتجعل من الموت دليلاً للحب الحقيقي - هذه الرؤية تقرب صاحبها من نزعة الوجوديين لاسيما "هيدجر" و"تيردريانسيف"^(٣) قالوحيون يرون الألم مصاحباً لتجربة الحياة، و "هيدجر" يرى الموت تجربة شخصانية يعايشها الإنسان صباح مساء، فيستمد منها القلق والهم وهما ملازمان لإدراك كنه الوجود وضروريان للشعور بالحرية.

(١) إحسان عباس: فن الشعر، ص ٥٦.

وهذا التصور فيه قدر من النزعة الصوفية التي نلمسها جلية في فكر إخوانهم ومثله الفنية (١٣٧٠ - ١٣٤٩ ق.م) وقد استمرت واضحة في مخطوطات العارفين بالله التي اكتشفت بنجع حمادى وترجع إلى القرن الرابع الميلادي. وفحواها أن ابن الإنسان عليه أن يموت حتى يتحرر من الله. راجع: فايز على: الديانة المصرية، ص ١٤٨ - ١٥٣، وفيه إشارة لمراجع أخرى عن الموضوع، وعن فلسفة العارفين بالله راجع: فايز على: الأدب المصري: ٢: ٣: ١٧ - ١٨، ص ١٥٥.

(٣) القضية الأساسية لدى الوجوديين على اختلافهم أن الإنسان صانع وجوده أى حر الاختيار وعليه تترتب لمسئولية الخلق، عما يفعل. ولذا يسبق الوجود للماهية ولا يتلوها. وقد حفلت أعمال الفلاسفة الوجوديين بأحدث عن القلق والهم والمعاناة نظراً لما يضطلع به المرء من اختيارات حاسمة في حياته. عن هذا الموضوع راجع: جان بول سارتر: الوجودية مذهب إنسانى، سعد حباتر: مشكلة الحرية، ص ٢١، ١٢٧ و ١٦٨ - ٢٠١.

وأما برديائيف فيلتقي مع المدرسة الرومنسية إذ يرفض الكلاسيكية^(٨)، التي تبحث عبثاً عن الكمال فلا تتركه في هذا العالم المتناهي الساقط، ويرى الإبداع الحق في أن يتجه المبدع (المتناهي) إلى اللامتناهي الذي يرمز من ثم إلى الكمال المطلق، وهذا يعيدنا إلى "كوليردج" حين يفرق بين الخيال والوهم، فالخيال ليس إلا تكراراً لعملية الخلق الخالدة - في الأنا المطلق - تكرارها في العقل المتناهي. وأما التوهم فهو على النقيض من ذلك ليس إلا ضيقاً من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان^(٩)، كما يلتقي "برديائيف" مع "بو" في الربط بين الألم والحرية، فالألم يتولد لدينا من مجاهدة كل أنواع الحتمية: الطبيعية والاجتماعية على السواء، وكل أشكال العبودية للمادة والآلة، وبدون هذا الألم لا ننال الحرية ولا ندركها. والإبداع في رأي "برديائيف" "موهبة إلهية" (مصدرها اللامتناهي) لا تتحقق بغير الحرية.

اتجاهات جديدة: مدرسة المهجر

وإذا كان البارودي (ت ١٩٠٤م) هو رائد المدرسة الإيمانية الذي بعث الشعر العربي الكلاسيكي فيما عرف بالكلاسيكية الجديدة إبان النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فإن بداية القرن العشرين شهدت فضلاً عن جهود الإحياء توسع جهود الترجمة عن الأدب الغربي: الفرنسي والإنجليزي بالأساس، وقد واكبت هذه الجهود جميعاً ازدهار الرومنسية متأثرة بما تم ترجمته من الأدب الغربي وهجرة الشعراء المشاركة إلى العالم الجديد. فظهرت مدرسة المهجر - التي تجاوزت مع أصداء مدرسة الديوان التي أسسها العقاد وشكري والمازني، وأصدرت كتاب الديوان في النقد عام (١٩٢٢م)^(١٠)، كما دار في فلك

(٨) برديائيف: الحلم والواقع، ص ٢١٠، ٢١٦ - ٢١٧، والحرية عنده مجاهدة مستمرة ضد أنواع الحتمية: الطبيعية والطبقية والاجتماعية (الدولة البوليسية) بل ضد العبودية للمادة والآلة والنفسية بكافة صورها. ورغم أن الألم الناتج عن الحرية قد يجعلنا نود لو نتلذذنا عنها، فبدون الألم لا تتم الحرية بل لا توجد. وهذا الموقف يجعل من برديائيف طرف نقيض للدولة الشيوعية التي قامت على أنقاض روسيا القيصرية. راجع: زكريا إبراهيم: المشكلة الخلقية، ص ٢١٠ - ٢١١.

(٩) العشماوي: قضايا النقد، ٦٢ - ٦٣.

(١٠) تأسست مدرسة الديوان على يد العقاد والمازني وشكري، وصدر للأولين كتاب الديوان في النقد الأدبي عام ١٩٢٢، وقضيته الأساسية أن الشعر ينبع عن الوجدان الصادق وأصالة التعبير لا عن التقليد والمحاكاة. وفيه تصدياً للنقد شبوقي وحافظ والمنفلوطي. راجع: العقاد والمازني: الديوان. وقرن المازني: الشعر غاياته ووسائله.

التجديد شعراء غير مهاجرين وإن انتسبوا بروحهم الثائرة المجددة للمهجر، وعلى رأسهم أبو القاسم الشابي (١٩٠٩ - ١٩٣٤م)، هذا ويرى الناقد محمد مندور أن الرومنسية عندنا جاءت كرد فعل للشمولية السياسية التي بلغت ذروتها مع حكومة "صدقي" التي نعتها بالطغيان" (١١).

وقد مثل ميخائيل نعيمة - للشاعر الناقد - اتجاه المهجر في كتابه المعروف (الغريبال) إذ تصدى لمنح الشعراء ألقاباً ونعوتاً تحطّ من قدر الشعر، كما فرق بين النظم الذي يستوفى شكل الشعر وهيئته وبين الشعر الحقيقي، الذي هو ديوان للحياة الإنسانية من نشأتها إلى نهضتها، وانجذاب أبدي لمعانقة الكون بأسره، لأنه تعبير صادق عذب سلس يصدر عن نفس تائقة إلى عالم الخيال، وإن لم تتجاهل الحقيقة، فالشعر إذن يجمع الحقيقة والخيال، والشاعر يجمع أوصاف النبي والكاهن والفيلسوف بل المصور والموسيقي، وهدفه في كل الأحوال خدمة الحق والجمال، ومن هنا ثار نعيمة بالنظاميين بل بالقافية التقليدية التي اعتبرها غلاً وقيداً على الإبداع، إذ أن التزام الشاعر بها يحيل شعره إلى نظم فيجرده من نبضات الحياة. يقول "نعيمة" في (الغريبال) "إن القافية قيد على قرائح الشعراء - حان تحطيمه من زمان" (١٢).

وكان نتيجة ذلك أن جدد شعراء المهجر في موسيقى الشعر ولفظه وعبارته، وتضرب نادرة السراج - إحدى الشاعرات الناقدات في الرابطة القلمية - مثلاً من قطعة "الطريق" لنعيمة، التي تتنوع فيها القافية، فيشارك كل بيتين في قافية واحدة. ثم تعزو الناقدة التجديد في اشتقاق الألفاظ إلى تأثر المهجريين باللغات الأجنبية وتعبيراتها في مجتمعاتهم الجديدة التي هاجروا إليها، وهي لغات تنسم بسهولة التركيب وإن اتسمت كذلك بالرمزية. وتضرب مثلاً لغربة الاشتقاق بكلمة غرايب بدلاً من غريبان (جمع غراب) التي وردت في إحدى قصائد إيليا أبي ماضي، ولفظ "تحممت" بدلاً من استحممت في قول جبران خليل جبران:

هل تَحِدَّتْ الغَابَ مثلاً * سِوَا مَوْنِ القُصُورِ؟

(١١) راجع: محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربي، ص ٩١.

(١٢) ميخائيل نعيمة: الغريبال، ص ٧٠، وما حولها.

وتحفة بعطري * وتشفت بنور؟ (١٣)

ولا غرو إن امتاز شعر المهجر بجملة من السمات الإنسانية التي جعلته نسيج وحده، ففيه صوفية عابر السبيل، والعكوف على الذات واستبطان خلجاتها، والتأمل الفلسفي في الحياة، والجنوح إلى التخارج من المجتمع المزدهم إلى الطبيعة الهادئة، وما ينطوى عليه ذلك من موجات التفاؤل والتشاؤم والانقباض والانبساط، واليأس والأمل. وأما الحنين إلى الوطن فقد وسم شعر المهجر بمزيد من الاغتراب والتوجع (١٤) يقول جبران في رسالة إلى صديقه "ميخائيل نعيمة": علة طبيعية في النفس كانت تحبب إلي الوحدة والانفراد (١٥). ومقولة نعيمة عن القافية باعتبارها قيداً على قرائح الشعراء مسألة تستدعي الرد. فلا القافية عائق شعراء كعنصرة وجريز والبحثري عن الإبداع، ولا غيابها في شعر غيرهم من المعاصرين والمحدثين زاد من إبداعهم. فكم من قصيدة تقليدية عظيم إبداعها وكم من قصيدة حرة تفنقر إلى الإبداع!

مدرسة الديوان:

هذا عن المهجر وغربال نعيمة، وأما ديوان العقاد وزميليه شكري والمازني (١٦) فكان له من ديوان الوزارة سلطانه ومن ديوان الشعر جماله ورونقه، إذ انتخب محاسن الكلاسيكية والتجديد على نمط المدرسة الإنجليزية: شيللي وكوليردج وورنزورث، التي تأثرت بمثالية أفلاطون من جهة والأساطير الإغريقية من جهة أخرى. ولعل مدرسة الديوان كان خطوها على درب النقد أسرع منه على طريق الإبداع أو قل إنها كانت في الإبداع الشعري والنثري أكثر محافظة من أصحاب الغربال) وأشد التحاماً بالشعر العربي القديم.

وفي كتاب الديوان اختص العقاد بنقد شوقي في شعره ومسرحه، والمازني بنقد حافظ والمنفلوطي. ودار النقد في مجال الشعر حول التكلف والتفكك وضعف الخيال وركاكة

(١٣) نادرة السراج: شعراء الرابطة القلمية، ص ٢٣٥ - ٢٤٧.

(١٤) المرجع السابق، ص ٢٥٥ - ٢٦٠.

(١٥) ميخائيل نعيمة: جبران خليل جبران، ص ١٨٦.

(١٦) العقاد والمازني: الديوان، ص ٢٧ - ١١٦ عن نقد العقاد لشوقي، ص ١١٧ عن نقد المازني للمنفلوطي. وقلن المازني: الشعر غايته، مقدمة مدح الجبار، ص ٢٥ - ٤٨ عن الديوان ونقد العقاد لشوقي والمازني ولحافظ والمنفلوطي، ومواضع أخرى.

التعبير والسرقات وافتقاد وحدة القصيدة العضوية .. فالشعر الحق ينأى عن التقليد الواهى والجمود اللذين ينالان من صدق الشاعر وأصالة شعره؛ لأن الشعر يفيض عن وجدان حي يتجاوز العقل ولا يناقضه بالضرورة، ومن ثم يحس الشاعر العلاقة بين الوزن والقافية الملائمين لقصيدته دون تكلف أو تعمد. إذن فقلب الشعر ليس قالباً جامداً جاهزاً يقوم الشاعر بصيغ عباراته فيه فيتعسف الألفاظ ويتكلف المعانى. لا، بل إن ثمة توافقاً بين الإبداع والشكل أو قبل إن ثمة ارتباطاً عضوياً بينهما بحيث تخدم القافية والتفعيلة مراد الشاعر وتزيده أثراً ووضوحاً.

المنفلوطى والظاهر الوجدانى

ورغم إشادة كثير من النقاد بأدب المنفلوطى (١٨٧٦ - ١٩٢٤م) الذى اتسم بخصب الخيال وجمال العبارة والنزعة الإنسانية المفرطة؛ فإن المازنى انهل عليه بسخريته الحادة، فاتهمه بأنه تأنق فى عبارته تأنقاً مصنوعاً وأسرف فى عاطفته إسرافاً معيباً فقدم أدباً أنثوياً حالماً. (١٧)

والحقيقة أن المنفلوطى ارتقى بالنثر العربى فى فترة الانتقال من قرن إلى قرن، فاتجه إلى البؤساء والمحرومين ليعبر عن مشاكلهم ويشاركهم أوجاعهم، ويستنهض الهمم لرعايتهم والعناية بهم. كما اتسمت عبارته بشفافية النفس والنزعة التصوفية الحاملة، وإن عبّاه فى بعض الأحيان إفراط فى الخيال والتأنق اللفظى فإن هذا فى حد ذاته كان جديداً فى عصره حتى صار مثلاً أعلى يحاول الكتاب الناشئون محاكاته فى شتى الربوع الناطقة بالضاد.

جماعة أبوللو

فإذا أغلقنا صفحة الديوان وفتحنا سجل جماعة أبوللو وجدنا أنفسنا أمام أدب الرومنسية والرمز الذى اعتبره شوقي ضيفاً راءاً لمناخ الحرية والدمستور والتعليم الذى اشتمل العقود الثلاثة الأولى فى القرن العشرين، إذ أسست الجامعة الأهلية ونعمت البلاد

(١٧) بحوث سوفيتية، ص ١١١ وما بعدها حيث يشيد المؤلف بالنزعة الإنسانية العاطفية فى أدب المنفلوطى. وقد أشرنا من قبل لنقد المازنى لنثر المنفلوطى.

باستقرار لولا أن حدثت ردة من قبل الملك وحكومة صدقي والساسة البريطانيين.^(١٨) وقد اختار مؤسس الجماعة أحمد زكي أبو شادي اسم أبوللو رب النور والموسيقى والشعر والفنون الجميلة في الميثولوجيا الإغريقية، وهو (ابن ليتو) و(زيوس) (كبير آلهة الأوليمب)، وكان معبده في (دلفي) ذو النبوءة الشهيرة التي يقصدها ذوو الحاجات. واختيار أبوللو يعني بلا شك ارتباط تلك الجماعة بالأسطورة الإغريقية التي اعتبروها الملهم الأول للرومانسية والشعراء الرومنسيين. كذلك نما في رحاب أبوللو شعراء مبدعون كالشابي ونازك الملائكة وإبراهيم ناجي وعلي محمود طه وزكي مبارك وعبدالقادر القط ...

ويسبب التأثير بالأسطورة والغرام بالطبيعة بشعسها وجبالها ووديانها وشعابها في أعمال أولئك الشعراء التي اتخذت أحياناً الطابع الدرامي المسرحي. ولعل من أبرز تلك النماذج ديوان الشفق الباكي لأبي شادي، و(أرواح وأشباح) لعلي محمود طه، وليالي القاهرة لإبراهيم ناجي وأغاني الرعاة لأبي القاسم الشابي .. ويلعب الرمز والإشارة والهمس دوراً محورياً في كل هاتيك الأعمال ..

وفي هذا الصدد يقول مصطفى السحرى في أحد مقالاته بمجلة أبوللو^(١٩) - التي صدرت فيما بين عامي ١٩٣٢ و ١٩٣٤م - إن الجمال رمز إلهي علوي يشرق بالذكاء، ويجذب القلوب، وهو من ثم قيمة معنوية لا تُعرف، وما الفن في رأيه إلا تعبير حسي عن تأثيراتنا بالكائنات، ويُعَلَى السحرى من شأن الطبيعة فيعتبرها أم للفنون التي ألهمت الموسيقيين مثل بيتهوفن والمصورين من أمثال رامبرانت ودافنشي ورودان. بل إن الرحلات التي كان يقوم بها العلماء في أحضان الطبيعة أوحّت لهم باكتشافات هامة، كذلك كانت الحال مع دارون وجيمس وات وتندال وبافون في مجال التاريخ الطبيعي.

وفي مقال آخر بعنوان "جمال الإبهام الرمزي" يذهب كاتبه م.ع. الهمشري إلى تتبع الرموز في شعر جميل بثينة وقيس بن الملوح^(٢٠) ، فيستشف عواطف قيس الخافية في

(١٨) المختار من مجلة أبوللو، تقديم: ماهر شفيق فريد، ص ٧ - ٢١.

(١٩) مصطفى السحرى: الجمال والفن والشخصية في الطبيعة (مقال في: المختار من مجلة أبوللو، هيئة الكتاب ٢٠٠٠، ص ٩٢ - ١٠٦.

(٢٠) الهمشري: جمال الإبهام الرمزي (في: المختار من مجلة أبوللو، ص ٨٧ - ٩١. وقيس بن الملوح المعروف بمجنون ليلى وشهيد بني عذرة، ولذلك ينسب إليه الغزل العذري، وقد اشتهر غرامه بليلي، تلك التي رفضت =

جزئيات الطبيعة: الشمس والرياح والنسيم والأرض والسماء. ويستتبط رموزاً أخرى مثل طائر الفتح الذي يأتي مصر مهاجراً في الشتاء، فهو من ثم رمز الأشجار الجرداء العارية والغدران الجافة وبرودة الشتاء ووحشته، و(اللهيب المقدس) عبارة رمزية تتكرر في قصيدة لأبي شادي، كما يرمز بلفظ (الناري) في قصيدته "عصير البرتقال". وكذلك يستخدم طاغور - شاعر الهند المعروف - (السكون المشمس) رمزاً في قصيدة له بعنوان "هدية العشاق" (٢١).

يقول الهمشري: إن تلازم للسكون مع سطوع الشمس يتيح لنا أن نقول إن السكون مشمس، ويعلق العلامة أحمد هيكل عليه بقوله: إن الهمشري يضيف أساساً ثانياً لظاهرة ترسل الحواس وهو الملازمة الخارجية بين الشيء الذي يستعمل له اللفظ بعد نقله، والشيء الذي كان يستعمل له اللفظ قبل النقل" إضافة للأساس الأول وهو وحدة الأثر النفسي (٢٢).

إن مدرسة الديوان اتسمت باتجاه التجديد الذهني كما يرى النقاد، وقد انحسر مدها في مجال الإبداع الشعري بصدر "أزهار الخريف" عام ١٩١٨ وهو الديوان السابع لعبد الرحمن شكري، وإن واصل العقاد إبداعه الذهني بعد ذلك، فإن اتجاهها آخر كان في سبيله إلى التآلق، وهو ما اصطلح على تسميته بالاتجاه الرومنسي ورواده مثل أبي شادي وناجي وعلى طه ممن عاش في إنجلترا أو الغرب وتوقف بثقافته وأعجب بشعرائه الرومنسيين المعروفين. وظهر من ممثلي هذا الاتجاه صالح جودت وحسن كامل الصيرفي وعبد الحميد الديب، وكان رافد الشعر المهجري معيناً لطائفة هؤلاء الشعراء الرومنسيين سيما من لم يجد سبيله إلى الشعر الغربي مباشرة لضعف معرفته باللغة. وقد أشرنا في غير موضع إلى بداية الظهور الواضح لهذا الاتجاه عام ١٩٢٧م وتبلوره وازدهاره عام ١٩٣٤ (٢٣).

= للزواج به رغم حبها له؛ لأنه شبيب بها وأذاع سيرتها على الألسن. راجع مجنون ليلى لأحمد شوقي، وكذلك: عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، ص ٧١ وما بعدها عن الشعر العنري.

(٢١) المرجع السابق: الهمشري، ص ٩٠. ورايندراغات طاغور (١٨٦١ - ١٩٤١) شاعر الهند العظيم الذي حاز على جائزة نوبل في الأدب عام ١٩١٣م، ودرس القانون في إنجلترا وأسهم في الحركة الوطنية. وله حوالي خمسين مسرحية ومائة كتاب شعري وأربعين مجلداً في القصص الخيالي وكتابات سياسية وفلسفية .. اهتم في دعوته بالتعليم والإسلام الاجتماعي والسياسي، وألف ألحانه للفلاحين والعمال كما خاطب المثقفين بفلسفته وتعمس أعماله الاتصال الدائم بالله والطبيعة والأصالة القومية والروح الإنساني. راجع للموسوعة الثقافية: ١٢٣.

(٢٢) مجلة أبولو - مجلد ١ - يونيو، ١٩٣٢، وأحمد هيكل: موجز الأدب الحديث، ص ٢٣٠ - ٢٣١.

(٢٣) أحمد هيكل: موجز: ١٩٦ - ٢٠٧ ومنذور: الشعر المصري بعد شوقي، ص ٤ وما بعدها.

الرومنسبة والأسطورة:

الأسطورة تصور خيالى لنشأة الكون وظهور الحياة واستمرارها، يختلف عن القصة فى أنه لا يعتمد الترابط المنطقى بين الأحداث دائماً، ولا التسلسل الزمنى الذى اعتكنا عليه فى حياتنا اليومية. وقد عرفت الأسطورة فى مصر وبابل (بلاد النهرين) والهند واليونان وغيرها من بلاد الحضارات القديمة حتى استوحاها أفلاطون أحد أشهر فلاسفة اليونان ليقدّم لنا رؤاه الفلسفية العميقة. والأسطورة حافلة بقصص الصراع، ولعل أبرز مثال لها أسطورة إيزيس وأوزيريس التى تدور أحداثها حول الصراع بين الخير والشر، وفى الأسطورة أيضاً رموز وإشارات تتدرج بين الجلاء والخفاء. كما كانت متون الأهرام القديمة معرضاً للأساطير التى تعبر عن الخلود واستمرار الحياة بعد الموت، وفيها تشخص الجمادات، فإذا بمجداف القارب يتكلم، وإذا بالفرعون المتوفى يخاطب الريح .. إلى آخر هذه التصورات الخيالية التى تعد فى رأينا منبع التشبيهات والاستعارات والكنائيات فى البلاغة. (٢٤) .

ولا غرو فى أن يستوحى الأدباء الأسطورة القديمة، مثلما فعل "أفرايم ليسنج" فى خرافاته التى أجراها على أسنة الحيوان، أو "كوليردج" أو "إنجار آلان بو" على نحو ما قدمنا آنفاً (٢٥). وأما المؤرخ الشهير أرنولد توينبى فيقرر أن للأسطورة إلى جانب العلم أهمية كبرى فى تفسير التاريخ بل فى علم الفلك والعلوم الطبيعية سواء بسواء (٢٦) فسقوط

(٢٤) تعتبر متون الأهرام من أقدم النصوص الدينية فى العالم، وهى تضم تعاويذ سحرية وطقوساً ترجع لما قبل التاريخ - أى الألف للرابعة قبل ميلاد المسيح، وإن ظهرت منقوشة لأول مرة فى أهرام الأسرة الخامسة الفرعونية (ح. ٢٥٠٠ ق.م) وقد عكف على دراستها ونشرها فى العصر الحديث للعلامة الألمانى كورت زيتة Kurt Sethe ونشرها فى ألف صفحة تقريباً. وقد تناولناها بشيء من التحليل فى دراستنا: الأدب المصرى، مجلد: ٢: ٦٢، ٨٣ - ٨٤، وفيه إشارة لمراجع أخرى.

(٢٥) مثل هذه الخرافات الطريفة تمت بصلة وثيقة إلى الأساطير المصرية القديمة، وقد تناولنا هذا فى دراستنا عن الأدب المصرى: ٢: ٥٩ - ٦٨. وفى الرومانسية الإنجليزية تميز لتجاهلن: أحدهما أطلق عليه شعراء البحيرات، وقد ركنوا إلى الطبيعة والحلم وهنّوا للإصلاح الاجتماعى فنقدوا الفقر والجشع والطبقية، وأما الاتجاه الآخر فتورى مثله شيللى وبايرون، وكانت ثورتهم إنسانية أيضاً. راجع: عماد حاتم: مدخل، ص ٢٨٧ وما بعدها.

(٢٦) أرنولد توينبى: مختصر دراسة التاريخ، ١: ١٠٢ - ١١٠، ترجمة محمد فؤاد شبل. وتوينبى من أعظم المؤرخين المعاصرين (ولد ١٨٨٩م) أنصف الحضارة المصرية القديمة، وزل مصر عام ١٩٦٤ معلناً موافقه

الإنسان المحاط بالأساطير المحكية عنه هو بداية الحياة، ومن ثم التاريخ. وفي هذا الصدد يقول الصوفي المعروف ابن عربي: "أول غربة اغتربناها وجوداً حسيّاً عن وطننا - غربتنا عن وطن القبضة عند الإشهاد بالربوبية لله علينا، ثم عمرنا بطرق الأميات، فكانت الأرحام وطننا، فاغتربنا عنها بالولادة". (الفتوحات المكية: ٢: ٦٩٦).

يقول ابن عربي:

ولما بدا الكون الغريب لناظرو
حنسنا لأوطاني حنين الركائب

والنصوص الدينية تتيح للمفكر أن يفسرها على وجه أو آخر، فيرى هيغل (١٨٣١م) أن الله يبدو في العهد القديم مغترباً عن الإنسان ولا يشملته بالرعاية، ومن هنا تنشأ فكرة الاغتراب Entfremdung وهي تعني التخرج الروحي Entauesserung الذي هو في الحقيقة شرط الوجود، ثم يسعى الروح المغترب عن ذاته إلى التعرف على ماهيته فيتحول إلى حال الوعي بعد حال الاغتراب.

وإذا كان الاغتراب يصطبغ بدلالة صوفية عند "ابن عربي" فلا يزول إلا بالمعرفة الصوفية الحقّة والمحبة الخالصة التي تتحقق بالفناء؛ فإن التعرف الهيجلي ذو طابع فلسفي أو عقائلي شامل. والقرآن يعبر عن اغتراب الإنسان بانفصاله عن الله وإن يكن الله أقرب للإنسان من حبل الوريد (إن ربي قريب مجيب) (هود/١١). هذا بينما يأخذ علم الفلك الحديث بالأسطورة التي تحكى عن اللقاء بين الشمس ومغتصبها^(٢٦). وفي كل الأحوال تقوم الأسطورة بحل التناقض والإشكالية المنطقية لدى محاولة التفسير العلمي. ويقدم "توينبي" اعترافاً لأحد العلماء المعاصرين بأن البيئة وحدها لا تكفي لتفسير كل شيء، فثم

المؤيدة لمصر والعرب بصدد قضية فلسطين ويرفض توينبي تفسير التاريخ على أساس القدرية، بل إن ثمة قوى نفسية لها أثر أقوى من المادية في صنع التاريخ وله دراسة قيمة بعنوان: "دراسة في التاريخ" تقع في اثني عشر مجلداً (١٩٣٤ - ١٩٦١) وقد اختصرها دس سومرفيل إلى جزعين وهي التي أشرنا إليها في دراستنا هذه.

(^{٢٧}) يعتبر توينبي أن سقوط الإنسان من السماء إلى الأرض بمثابة الإعلان عن تحدى الإنسان للإله ويضع نظريته التي تقوم على استقرار الواقع وتفسير الأسطورة، فيرى أن الحضارة تصنعها استجابة الإنسان لتحديات الطبيعة، كإن ينشئ للسدود مثلاً لدرء خطر الفيضان.

دائماً عنصر مجهول. ولعل هذا الاعتراف يذكرنا بنتائج بحوث علماء الفيزياء النووية مثل "شروينجر وهاينزبرج" الذين أرسوا مبدأ عدم اليقين أو عدم التحدد في قوانين الطبيعة.

وحتى ننو من (الرومنسية) العربية دعنا نتأمل بعض القصائد التي عني بتحليلها النقد عناية واضحة ليستتبطوا منها أن الشعراء الرومنسيين ارتبطوا بموضوعات معينة ارتباطاً واضحاً. من هذه الموضوعات كما يقول العلامة هيكل في موجزه: النظرة المنصفة للمرأة - حتى الخاطئة - وإجلالها، وعشق الطبيعة، والحنين لمواطن الذكريات رغم ما يترتب عليه غالباً من خيبة الأمل والشجن والشكوى، وثمة موضوع هام وهو كثرة استخدام الرموز وجيشان العاطفة بما يميز الرومنسيين عن الاتجاه الذهني لمدرسة الديوان، فهم لا يبرحون يتأملون الوجود والفناء، والخير والشر، والحياة والموت ... (٢٨).

ولعلنا ندرك أن هذه الخصائص كلها أو معظمها تتدرج في مفهوم الاغتراب كما عرفناه نواً. خذ مثلاً لهذا قول ناجي في إحدى الرقصات وهو أشبه بمناجاة رقيقة:

لا تكتموني في الصدر أعتاراً وتحدثني كيف الأسى شاء
أنا لا أرى إثمًا ولا عاراً لكن أرى امرأة وبأساء

فالشاعر يعبر عن اغتراب تلك المرأة نتيجة نظرة المجتمع إليها نظرة غير منصفة في رأيه. واستمع لأبي شادي يشدو للطبيعة:

يا طريق المزين عرّج على الغر من وسير بيئته بروحي ومس
يا صميم الحقول عربى وخدني من وجود ربهته كل بأسى

تجد روحاً يائسة تبحث عن الأنس، مغتربة ترنو إلى التعرف. بل تأمل حسن تصرف الصيرفي حين يناجي شجرة عارية كأنه يرسلها بقوله:

أنا أنتِ لكن خبريني أتروى أعوذ إلي ربيعي؟
ترويك أمطار الشتاء إذا ارتويت من الدموع

(٢٨) هيكل: موجز: ٢١١ - ٢٢٢.

تلمس الحنين الجارف لحيوية الربيع والرهبة من أمطار الشتاء التي تطارد الشجرة وكأنها
تطارد الشاعر في الوقت ذاته. وتتأكد رغبته في قوله:

أنا أنتِ منفرد يحيط بي السُّكُونُ بِسَلاَسٍ هَيَّيرِ
لكن تحيط بك الطيوس رُكْعَمِيكَ المَاضِي الزَّهْيِيرِ

وتعود بنا "العودة" لناجى إلى حنين ابن عربي لأوطانه حنين الركائب، وهو حنين
أبدى جارف لا نعتقد أنه مرتبط بالوطن بمعناه القومى بل هو يعنى الملاذ الروحي حيث
يعى الروح المغترب ذاته ويدرك كنهها. فناجى معذب فى كل عبارة يتفوه بها مثل قوله:

رفرف القلب بجنبى كالذبيح وأنا أفتق يا قلباً اتفد
فيجيب الدَّمُ والمَاضِي البريم لم عُدنا؟ ليت أنا لم نعداً

إنك تكاد تبصر الشاعر الممزق فى كل إشارة تصور عن عبارته الشعرية المرهفة،
ولا يرجع تمزقه إلى موقف حزين بعينه بل هو اغتراب الروح فى جوهره وأصله، رغم ما
يقوله هيك: "وكثيراً ما كان هذا الهروب إلى مواطن الذكريات يصاب بخيبة الأمل
ويصطدم بالواقع المرير الذى يضاعف الحسرة ويزيد مما يحس به الشاعر من مرارة".
فالحسرة والمرارة وخيبة الأمل - كل هذه إنما تعبر عن غربة الروح.

ويذهب العلامة غنيمى هلال إلى أن الأدب الأسباني قد أثر فى الرومنسية الأوربية
فيما يخص الملاحم الغنائية الشعبية (الرومانثيرو). ويذكر فى هذا الصدد ملحمة "غرناطة"
للشاعر الأسباني "زوريا" *Zorilla* وكذا "أغاني التروبادور"، ويضيف أنه أثر خاصة فى
شعراء فرنسا وإنجلترا. ورأى غنيمى هلال يسعفا فى هذا الصدد، إذ كان للعرب أثر
واضح فى الشعر الأسباني على نحو ما يضح "سمايوفيتش" فى دراسته، بل إن كلمة
"تروبادور" نفسها تعنى (صانع الطرب)، سمة الطرب تحولت إلى (تروب) وأضيف إليها
المقطع (أدور) ويعنى الصانع أو الف. عل: *Trobador* (راجع سمايلوفيتش: فلسفة
الاستشراق، مواضع مختلفة) - وهم الشعراء الجوالون الذين كانوا يجوبون الأسواق
والتجمعات فى أسبانيا وعندهم أخذ الشعراء الأوربيون. من هنا نجد العلاقة قائمة بين
الأسطورة والشعر، فلغة البيان الشعرية إذا وصلت إلى أرقى درجاتها اقتربت من لغة

الأسطورة إذن، والخيال والوجدان - وإن شئت للاشعور بتعبير التحليليين - هذه كلها منابع الشعر الجيد وهي في الوقت ذاته معين الأسطورة ومصدرها. ووفقاً لمفهوم التجربة الخيالية فالأديب يعيش في خياله ما لا يتاح له في الواقع^(٢٩)، ويُعد العقل الباطن المخزن الواسع لكثير من الرغبات والأحلام التي لم تتحقق، ولا قيد على الأديب أن يغترف منها ما يلائم موضوع إبداعه في الشعر أو القصة أو المسرحية.

وتعد قصيدة هاشم الرفاعي عن الفدائي السجين، وعنوانها: رسالة في ليلة التنفيذ خير نموذج للتجربة الخيالية، فقد تقمص الشاعر شخصية الفدائي فوفاها حقها. ولكن هذا كله لا يعنى أن ثمة هوية وتطابقاً بين الأسطورة والشعر، فالأشياء إن اشتركت في مصادرهما قد تتباين في فروعها وتختلف في اتجاهاتها.

ولنضرب مثلاً لهذا الترابط بين الأسطورة والشعر قصيدة عبد الوهاب البياتي عن غرناطة، إذ يتكرر فيها تعبير الشاعر المتكور خمس مرات ثم يبرز معه الموسيقى الأعمى "و رجل في سفر"، ويؤازر هذا ترجيع صوتي إيقاعي يحدثه تكرار الأسماء.^(٣٠)

ويؤكد هذا أيضاً ما يذهب إليه أنس دأود لدى نقده لشعر محمود حسن إسماعيل^(٣١)، إذ يرى أن من أسباب جودة شعره صدق المعاناة والتجربة التي تتصهر فيها الموسيقى والرمز والأسطورة وفلسفة التاريخ، مما يتيح تفرد التصوير وتميزه. ويخلص الناقد إلى أن الشعر يتسم بتكثيف الرؤية، إذ يتيح لنا رؤية الجزئي من خلال المطلق^(٣٢). وقد كان للعرب قديماً أساطيرهم الثرية، التي تمثلوا فيها قوى الطبيعة آلهة كآلهة النجوم والكواكب أو الآلهة التي تتجلى في الحيوان كالثور المقدس الذي اتخذوه رمزاً للقمر، وأطلقوا عليه أسماء عديدة مثل المقة وسين وود، وعبدوا إلى جواره سواع ويغوث ونسرا. وهم لم يشذوا في هذا التقليد عما اعتادته الشعوب القديمة في نسج أساطيرها، ولعلمهم حاكوا تلك الأساطير ونسجوا على منوالها.

(٢٩) فالأديب إذن تعبير حالم عما يكابده الإنسان في الواقع، ومن هنا فالأديب يستخدم الرموز ويفيد من الأساطير.

راجع: محمد مندور: الأدب ومذاهبه، ١٨ - ١٩.

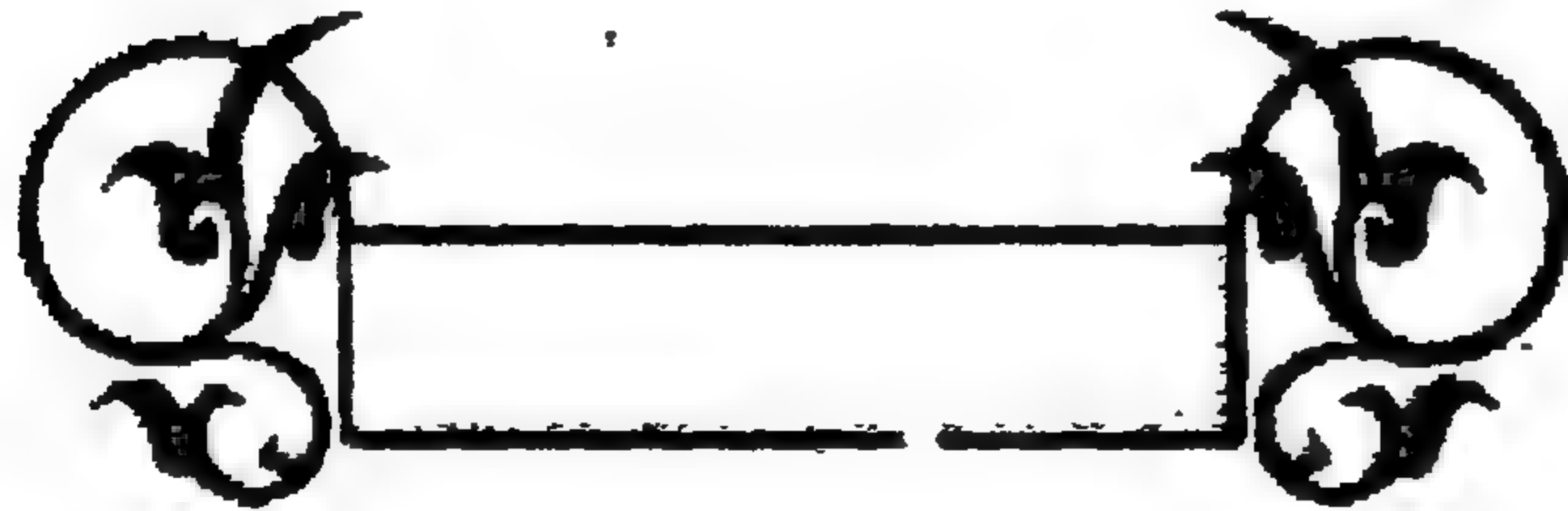
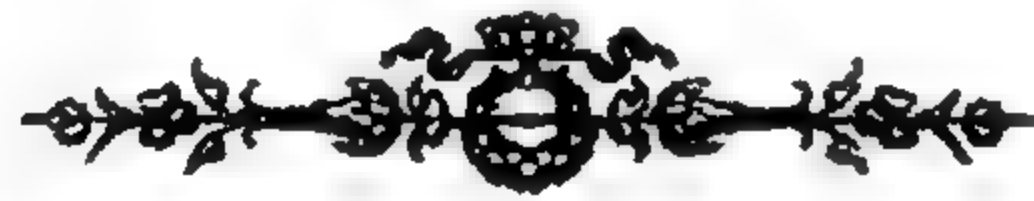
(٣٠) صلاح فضل: شفرات النص، ١٣ - ١٦.

(٣١) أنس دأود: شعر محمود حسن إسماعيل، ٢٤ - ٢٧.

(٣٢) المرجع السابق، ٢٨ - ٣١.

والغريب أن شاعرنا أبا القاسم الشابي قد اتهم الشاعر العربي - هكذا بعموم اللفظ -
ورماه بجذب الخيال، فهو يرسم بعين رأسه لا بعين خياله، ومن ثم فجّل شعره كلمة ساذجة
لا عمق لمعناها، وأساطير العرب الدينية في رأيه خلو من الفكر والخيال والفلسفة المطلقة
والعاطفة البشرية... باستثناء أسطورة النجوم^(٣٢). والشاعر يعلى في الوقت ذاته من شأن
الأسطورة الإغريقية، فيرى فيها عمق الفكرة وخصب الخيال! .. إلى آخر تلك الأحكام
العامّة التي تنبئ عن نظرة قاصرة لتاريخ الأدب.

نقول إذن مُلخّصين إن الأسطورة تخدم الرؤية الشعرية الصادقة وتمدها بعصارة
الفن. وإنه لمن المجازفة أن نؤسس حكمنا على الشعر العربي بناء على نظرة نقدية
مستقطبة. فمن الغبن القول إن لامرئين وبو وشيللي وأضرابهم هم وحدهم الرمنسيون، وإن
الإغريق هم حماة الأسطورة ورعاتها. فمثل هذا الرأي لا يكرر إلا خطأ لم يكن شائعاً
فأشاعه، أو وهما لم يكن ذاتاً فأذاعه. ولعلنا أوضحنا - ولو بشيء من الإيجاز - كيف
يمكن البحث عن العلاقة بين المذاهب الأدبية الحديثة والأساطير القديمة. ونحن نتساءل: هل
يعنى تناول الدراسات النقدية للرومنسية باعتبارها مدرسة أوربية حديثة أنها لم تظهر في
هيئة ما أو صورة أخرى - في أدبنا العربي؟ هذا السؤال سنجيب عليه في هذه الدراسة.
والآن ننتقل للتعريف بالمذهب الرمزي في الأدب.



(٣٢) تروى أسطورة النجوم عن سهيل وأختيه العور والغيصاء، إذ انحدر سهيل جهة اليمين في السماء خائضاً
نهر المجرة وتبعته بينما لبثت أخته الأخرى مكثها .
راجع: الشابي: الخيال الشعري عند العرب (في دراسات عن الشابي، ص ٧١، وما بعدها).

الرمزية

بعد ما استعرضنا فى إيجاز ظهور المذهب الرومنسى وتطوره هيا بنا إذن نعرف بالرمزية الحديثة إذ تقوم اللغة على استخدام الرموز ، إذ ترمز الكلمات إلى الأشياء والعلاقات القائمة بينهما فى الواقع. كما تستخدم مجموعة من الرموز-أى الحروف- لكتابة تلك الكلمات. فيرى عبد الله عوضه أن اللغة رمز الواقع، والأدب تعبير بالكلام أى الرموز الدالة على المعانى وبالتالي على الواقع^(٢٤) ولنا أن نقول إن الأدب الإنسانى نشأ مرتبطاً بالرمز ، والأساطير والملاحم القديمة منجم للرموز كما سنرى بعد قليل. الأمر الذى يدل على أن الأدب الرمزى الحديث لم ينشأ فى فراغ كما يعتقد البعض . ولكن علينا أولاً أن نذكر رأى السائد بين النقاد وهو أن الرمزية اتجهت فى الأدب ظهر فى فرنسا فى آخر القرن التاسع عشر، وقد اتخذ طريق الإيجاز والتلميح بدلاً من التصريح- فى الشعر والدراما والموسيقى بل فى النقد الأدبى أيضاً- كما أوضحنا من قبل.^(٢٥) ومهمتنا فى هذه الدراسة أن نوضح أن الرمزية ليست وليدة الزمن الحديث ولا هى قرينة بالأدب الغربى عامة أو الأدب الفرنسى على وجه الخصوص، وإلا عد هذا نوعاً من التجاهل لحقائق واضحة فى تاريخ الأدب الإنسانى الذى بدأ مسيرته منذ آلاف عدة من السنين لا يمكن بحال من الأحوال تجاهلها. فآين إذن إسهامات الأدب المصرى عبر خمسة آلاف من السنين أو يزيد وآين الملاحم الهندية واليونانية؟ بل آين رمزية الصوفيين فى عصر الإسلام وقبله؟ كل هذه أسئلة تطرح نفسها بقوة ، والباحث الموضوعى عليه أن يبحث عن إجاباتها.

كم رأينا فى الرومانسية والرمزية وعلاقتهما بالأسطورة:-

بعدما قدمنا تعريفاً موجزاً بالرومنسية والرمزية يجدر بنا أن نولى شطر الأدب العربى وما سبقه من آداب وأنماط فكرية أقدم كى نحللها ونستبطن منها الأصول الأولى للإبداع الأدبى. وربما أدركنا ونحن نفحص فى أعماق الإبداع الإنسانى أن قرون الأدب

^(٢٤) راجع: عبد الله عوضه، ماهية الجمال، ص ٩٦ - ٩٧ .

^(٢٥) راجع التعليقات السابقين عن الرمزية والأساطير.

الأولى تَعَجّ بالإبداعات الهامة وتفيض بالإشارات التي يمكن إعادة النظر فيها ومحاولة تأويلها من جديد.

فقد ارتبطت الأسطورة بالأدب الشعبي ارتباطاً وثيقاً، ولا أدل على هذا من أدب ألف ليلة وليلة الذي يعد في واقع الأمر مرجعاً للأساطير القديمة ومخزناً لها. وأما الأسطورة والشعر فيشتركان معاً في أسلوب التعبير باستخدام الصور، فما أخيلة الشعر وبيانه إلا صنوٌ للتعبير الأسطوري الذي يكشف لنا في الحقيقة عن التأمّلات العميقة في قضايا الكون والفساد والخلق وصيرورة العالم والصراع بين الخير والشر والحركة والسكون وغير هذا من أعماق اللاوعي والماورائيات. ونخطئ إن ظننا بالشعر أن قوامه التشبيه بين الأشياء ، تشبيهاً ظاهرياً يعتمد على الاشتراك في الشكل واللون مثلاً ، وقولنا هذا ينطبق بخاصة على الشعر العربي وبوجه أخص على الشعر الجاهلي الذي كثيراً ما اتهم بالسذاجة ورمى بالسطحية والابتذال. ورب سائل يسأل: وما علاقة هذا بالأسطورة المصرية؟ وللإجابة نقول إن تأملنا في تلك الأسطورة سيجلّي لنا غوامض العلاقة بين الشعر والأسطورة، وإن جاء حديثنا مختصراً قدر الإمكان . لذا سنضرب أمثالا يسيرة من أساطير المصريين كمتون الأهرام وهلاك البشرية وأسطورة أوزير.

فما أعجب متون الأهرام التي سميت هكذا؛ لأن الأثريين وجدوها وهي تزين جدران أروقة أهرام الأسرة الخامسة الفرعونية ثم وجدوها في أهرام أخرى ، وكان ذلك نحو عام ١٨٨٠م. وبتحليل محتوياتها عُرِف أنها تشير إلى عصور أقدم تصل إلى منتصف الألف الرابعة قبل الميلاد. وفي اختصار شديد تحدثنا تلك النصوص عن الآخرة الشمسية للفرعون ، إذ يقوم برحلته الأخروية متحدداً مع (إله الشمس :رع) وهي بالأحرى رحلة الخلود المتصل الذي لا يقارنه الفناء^١ والمتون تصف هذه الرحلة الأسطورية وصفاً يجمع بين الواقعية والرمزية ، فتحدثنا عن - - من الحياة اليومية، واغتسال الفرعون (وعمانته

(٣١) ولم تبق متون الأهرام وحدها بل تبعتها سُرُن التوابيت التي ظهرت في الدولة الوسطى (ح ٢٠٥٠ - ١٧٠٠ ق م) وكتب العالم الآخر في الدولة الحديثة (ح ١٥٥٠ - ١٠٨٠ ق م) ومنها كتاب الظهور نهراً (كتاب الموتى) وكتاب العالم الآخر (يميدوات) والبوابات والكهوف وغيرها مما يفيض مؤلفيه من كهنة مصر في وصف الرحلة الأخروية أو رحلة الخلود التي يقوم بها الفرعون المتوفى. قارن: Hornung, Unterweltsbuecher,

بتعبير بريستد)، وموكبه الحافل ورحلته النيلية التي تقوده للبعث والخلود ، وطقوس الصعود إلى السماء والتغذى بلحوم الآلهة... إلخ. ولناخذ نماذج من تلك المتنون ففي معرض وصف الحياة اليومية نقرأ الآتى:

" فالخطاطيف تشق على الجدار، والراعى يعبر التربة خائضاً فى الماء حتى الحزام حاملاً عبر الماء رضيع قطيعه الضعيف، والأم تدلل رضيعها عند الغسق، ويشاهد الصقر عند الغروب مخترقاً السماء، وتشاهد البطة البرية مخلصاً قدميها فارة من يد الصياد الذى فشل فى اقتناصها فى المستنقع، وعابر الماء واقف عند زورق العبور ولا (مال) معه يقدمه للنوتى مقابل مقعد فى الزورق المزدهم بالمسافرين، ولكن يسمح له أخيراً بالنزول إلى الزورق على أن يعمل مقابل نقله فى نرح الماء من الزورق المثقوب، ويشاهد الشريف جالساً عند حافة بركته فى حديقته تحت ظلال الخميعة المصنوعة من سيقان الغاب"^(٣٧)

والنص كما نرى مزدهم بالعبارات الوصفية المعبرة عن حركة الكائنات، فالطيور مغردة والراعى مجتهد فى حماية قطيعه، والأم تدلل طفلها، والصقر والبطة وعابر الماء كل هؤلاء يشتركون فى الحركة المفعمة بالحياة. والكل يعمل ويكد، ومهارة الوصف هذه تنقلنا إلى المقدمة الطللية للقصيدة الجاهلية التى يعنى الشاعر فيها بوصف حركة العين والأرام والجائر والأطلاء، وكأنه يضيف حياة دافقة على الأطلال الجامدة التى تفوح بالبلى والسكون ففي هذا الصند يقول زهير بن أبى سلمى فى معلقة:

بها العين والأرام يمشين خلفاً * وأطأوها ينمضن من كل مجثم.

ويقول أوس بن حجر:

بها العين والأرام ترعى سبخالها فطيم ودان الفطام وناصف

والناصف هو الذى بين الفطام والدنو منه.

(٣٧) بريستد: فجر الضمير، ص ٨٤.

ولن نتناول قدرة الشاعر هنا على إبداع النص بتقسيم عباراته تقسيماً حسناً ومراعاة
النظير ، وما فيه من استعارات قوية موحية . ولكننا سنطرح بعض الملاحظات الكلية
وحسب .

لنتأمل منظر الراعى الذى يخوض فى الماء حاملاً رضيع البقرة وكأنه يقوم بطقس
الاغتسال، إذ أن الماء مانح الحياة ، ومصدر للطهارة ، وهو يكسب من يخوض فيه حياة
متجددة وطهارة متجددة أيضاً ، والزاعى يحمل بين كفيه رمز الحياة المتجددة (أى الرضيع).
معبراً عن تقديس الحياة ممثلة فى كل ذى روح. حقاً هذا منظر يتكرر يومياً ، ولكنه له
دلالاته الرمزية الغابرة، ويحيلنا هذا المشهد الطقسى إلى فكرة السيل المطهر فى القصيدة
الجاهلية . أضف لهذا منظر نجاة البطة من براثن الصياد الذى يظهره النص فاشلاً فى
اصطيادها وكان ثمة قدراً رحيماً يده فوق يد الصياد. ولنتأمل ابن: ألا يذكرنا هذا الوصف
بنجاة الحمار الوحشى المحتومة فى القصيدة العربية؟ يقول الأخطل، وهو من شعراء العصر
الأموى واصفاً نجاة الحمار الوحشى:

حتى إذا أمكنته من مقاتلها هو ينبعيت زوراء متند

أهوى لها معباً مثل الشهاب فلم يقصد، وقد كاد يلقى حتفه العضد

والعضد الحمار الوحشى الذى نجا بأعجوبة من معبل الصياد أى سهمه ذى النصل
العريض. و تدخل القدر فى الحالين وارد بل ضرورى ، فنحن نقرأ فى متون الأهرام كيف
يقسم الفرعون المتوفى أنه لم يؤذ بطة برية ... هكذا ليندل على براءة ساحته من إيذاء كل
ذى روح، فأى دليل على تقديس الحياة أنصع من هذا؟ (راجع: *Sethe, Pyramidentexte*)

كذلك يمكنك المقارنة بين مشهد الشريف (الأمير) فى المتون و الثور فى القصيدة
العربية ، وهو الذى يقرن عادة بالمرزبان أى الأمير أو أخى الأمير، والفيخمان أى كبير
القرية ، ولا غرابة فى أن يلقب الثور أمير عند العرب ، وأن يلقب الأمير فى المتون
المصرية بالثور (ثور أمه أو الثور المنتصر) .

قال الأعشى الكبير عن الثور :

" ثم استمر يجارى ظله جداً كأنه مرزبان فاز محبوب "

وصورة الأمير الجالس في ظلال الخميعة تكاد تتطابق مع صورة الثور الذي يأوى إلى شجرة الأرطاة في القصيدة العربية قصد الوقاية والحماية من المطر المنهمر إثر البرق والزرعد. ولنضرب لهذا مثلاً ما جاء في قصيدة زهير يصف احتماء الثور باحثاً عما يقيه من المطر (وقد وضعنا خطأ تحت أسماء الأماكن التي ذكرها في أبياته).

فسار منها على شيم يؤم بها	جنبى عماية فالركاء فالعمق
فأدر كته سماء بينما خلل	تروى الثرى وتسجيل الصفف الغرقا
فبات معتصماً من قرها لثقا	وش السحاب عليه الماء فاطرقا
يمرى بأظلافه حتى إذا بلغت	يهرس الكثير تداعى الثوب فانخرقا
مولى السريح روقيه وجبهته	حتى دنا مرزم الجوزاء أو خفقا

والسماء ترمز للمطر، والصفف الأرض المستوية والقرّ البرد. وأطرق أى ركب. بعض شعره بعضاً ويمرى بأظلافه أى يحفر بأظافره، ومرزم نجم من نجوم المطر. ودنو مرزم الجوزاء رمز واضح لدنو المطر.

ثم نطالع فى المتون مشهداً من حياة القصور، فالفرعون يظهر متقللاً بأعباء الدولة وشؤونها، بينما نراه فى أوقات فراغه متكناً بدون كلفة على كتف صديقه الحميم أو مستشاره، أو نراه فى مقعدة موكبه الباهر مخترقاً طرق المدينة ليقابله الشعب بالتهليل والتهتاف والرقص. وبعد ذلك نراه وهو يستحّم فى بحيرة البردى مع إله الشمس، بينما تهّم الآلهة بتجفيف أعضائه^(٢٨). ورغم مشاهد المتعة والحبور هذه فنحن نجد أنفسنا بإزاء غابة فطرية مترامية الأطراف مفعمة بغرائب الأشباح والكائنات (وكانها الصحراء المقفرة فى شعر العرب وقد أحوالها المطر الذى تحول إلى سيل إلى جنة زاهرة حافلة بالألوان كما جاء فى معلقة امرئ القيس:

والقى بصحراء الغبيط بعاة	نزول اليماني ذي العباب المحمل
--------------------------	-------------------------------

وسيرد شرح هذا البيت فى موضعه.

(٢٨) المرجع السابق، ٨٤ - ٨٥.

ويجدر بنا أن نقف الآن بصورة الفرعون التي تجمع بين الهم والقلق والجِد من ناحية والطرب واللهو من ناحية أخرى، وعلينا أن نذكر أحد ألقاب الفرعون الهامة وهو: الثور المنتصر: كما نخت " فهب أننا أردنا أن نعبر تعبيراً شعرياً مستمداً من الأسطورة إذن لصورنا الملك حينئذ في هيئة ثور متفرد مهموم لنل بذلك على إنشغاله برسالة اجتماعية كبرى، وربما صورناه كامرئ يعمل بيديه عملاً مفيداً أو صورناه ثوراً منتصراً في معركة ضد الكلاب ... أي في صورة الثور في القصائد العربية (الجاهلية والأموية) التي تبدو مطابقة لما استوحيناه من متون الأهرام: وغنى عن البيان أن شعراء العصر الأموي طرحوا تشبيه الثور بالصيلائي والطار والمبيطر: (رمز الشفاء والعلاج) ولا يعزب عن أذهاننا أن الفرعون (الثور الرمزي) كان في الواقع كبير الكهنة المختصين - ضمن اختصاصات عديدة - بالسحر والعلاج والطب والصيد^(٣٩). فثمة إذن موازاة واضحة بين صورة الفرعون الرمزية وصورة الثور الرمزية.

ونكتفي بالدلالة على هذا ببعض من أبيات ذي الرمة - الشاعر الأموي الشهير - قالها في وصف الثور، وسترد الإشارة إليها عما قليل:

إذا استهلته عليه غبية أرجت	مرايض العين حتى يأرم الخشب
كأنه بيت عطار يضمه	لطائم المسك يحويها ويضمها

فخشب الكناس يفوح بالعطر حين تستهله الغبية أي يضئبه المظر الكثيف، وكأنه لطائم المسك أي أوعيته التي في بيت العطار، فهو يحويها ويضمها أي يجمعها ويضمها. وقد بلغ ذو الرمة من دقة وصف الثور وتشخيصه مبلغاً عظيماً مما دفعنا للاستشهاد بقصيدته: وهو في هذين البيتين يشبه الثور بالعطار تشبيهاً فريداً في صورته وعبارة.

ولا يعني هذا أن الشعراء العرب اطلعوا على متون الأهرام وعانوها رأي العين فشرعوا يحاكونها، فهذا التصور يفرغ الشعر العربي من مضمونه ويجرده من الإبداع وهو

(٣٩) عن الثور ودلالاته الرمزية في الشعر الجاهلي. راجع: مصطفى الشورى: الشعر الجاهلي، ص ١١٢ وما بعدها. وقارن: ما قاله إبراهيم عبد الرحمن في هذا الصدد في تقديمه لكتاب: تجليات الطبيعة والحيوان، ن - س من المقدمة، وراجع كذلك ص ١١١ وما بعدها لمؤلفه الكتاب ثناء أنس الوجود.

أخص خصائصه . ولكننا نتصوّر - كما تصوّر "فون ديرلاين" ودارسو الخرافات أن الخرافات تتنقل في الزمان والمكان بلا عائق وبدون جواز مرور ، أضف لهذا الجوار التاريخي بين مصر والجزيرة العربية فضلاً عن تشابه التقاليد واللغات والمعتقدات . فكل هذا يسمح لنا بأن نتصوّر نوعاً من الوحدة أو القرابة الفكرية بينهما عبر التاريخ . وإلا فكيف نفسّر ظهور آثار الخرافات المصرية في قصص ألف ليلة وليلة ظهوراً كثيفاً واضحاً رغم تباعد العصور؟!

ليس هذا وحسب ، وإنما نجد شبهاً واضحاً يجمع بين موكب الفرعون ذي الأبهة والفخامة وموكب الحبيبة الظاعنة التي رحلت عن الأطلال ، فموكبها أشبه بالعرس الكبير إذ تصحبه الزينات والأفراح وهو بالأحرى موكب الشمس الراحلة (إذ شبه شعراؤنا المرأة بالشمس ضمن ما شبهوا) ولا نجد قرناً بين التصوّرين أوضح من هذا : فالفرعون وخذ مع الشمس ودمج فيها ، بل لا نبالغ إن قلنا إن الوظيفة السحرية الأولى لمتون الأهرام كانت ضمان هذا التوحد الذي يضمن بدوره الخلود للفرعون إذ يحاكي الشمس التي لا ترحل في الظاهر عند كل مغيب إلا لترجع من جديد . ولنقرأ ما كتبه (مصطفى الشورى) بصدد رحلة الظعن معلّقاً على ما قاله الأعشى وطرفة، وأبو دؤاد الذي يصف رحلة حبيبته ماوية^(٤٠): "وهكذا نرى الشاعر يشبه الظاعنات بالشمس وبالغزلان وبالنخلات ، وهذه كلها مقدسات العرب قبل الإسلام ، وفي هذه العصور تظهر المرأة الجميلة غير حزينة على رحيلها ، ووجهاً مضىء ، كثيرة العطاء، وهي أينما حلت أو تلت يعم خيرها ، لأنها لا تحل إلا على موارد المياه أي أنها تهب الحياة لمن تحل بهم وتمنحهم الخصب والنماء . ولا أظن أن هذه صورة امرأة حقيقية بعينها ، وإنما صورة الشمس ورحيلها وانتقالها من مكان إلى مكان في دورات متلاحقة متتابعة ... ويصف قيس بن الخطيم حبيبته أيضاً فيقول:-

قضى الله حين صورها ال	خالق أن لا يكنما سدف
تنام عن كبر شأنها فإذا	قامت رويداً تكاد تنغرف
حوراء جيداً يستضاء بها	كأنما حوطاً بانه قصف

(٤٠) الشورى: المرجع السابق، ص ٩٦.

هذه الحبيبة حين خلقها الله قضى بالآلهة ظلام الليل ولذلك فهي عظيمة ، كبيرة الشأن ، يستضاء بها لإشراقها ، وإذا قامت من نومها تقوم رويداً رويداً (كالشمس).

ألا نرى أن هذه الأوصاف تنطبق على الشمس؟ فهي كبيرة عظيمة لا يحيطها الظلام ، وإذا ظهرت أو أشرقت ، تظهر رويداً رويداً . وهذه الصور قد تردد ذكرها في ديانات مصر والشرق القديم ، فالإله "الشمس" عندهم "يضيء الأعالى والأعماق ويبدد الظلمات ويقصر الأيام ويطيل الليالي وعليه تتوقف حياة البشر. إنه يمنح الحياة ويحيى الموتى ، ويقود العالم كله ... وهو ظافر منتصر على الليل والموت وصاحب الأشعة التي تخترق الظلمة التي يعمل فيها الأشرار" (٤١).

وفي تشبيه المحبوبة بالشمس يقول طرفة أيضاً :

ووجه كمثل الشمس ألقته رداءها
عليه نقى اللون لم يتخذ

فإذا استقر لدينا هذا التصور الأسطوري أمكننا إذن فهم كثير من الأساليب البلاغية القديمة على هذا النحو الكلى الشامل دون إغفال لعناصر الصورة الجزئية .

وإذا كان الإله رع يستقل مركبه ليجر في عالم (ورنس) الذي يستمد مياهه من النيل السماوى ، (٤٢) فإنه يجتاز فى بعض ساعات الليل صحراء قاحلة (الساعتين الرابعة والخامسة من ساعات الليل) ، تسودها الظلمة الحالكة ويدوى فى جنباتها فحيح الحيات المهلكة، هنالك يستبدل رع الحية الصديقة بمركبه، إذ تقوم بحمله على ظهرها لتقوده عبر تلك الصحراء الموحشة وفى ممرات تلك الصحراء الملتوية صعوداً وهبوطاً يقوم الجعل (خبر) بمساعدة رع إذ يجر مركبه (الحية) وينير له الطريق . ورحلة الأبدية والخلود التى

(٤١) نجيب ميخائيل: مصر والشرق الأدنى القديم ص ١٢٨ - ١٢٩ . ويتحدث النص عن الشمس بصيغة المنكر لأنها ترمز للإله رع خالق الذين فى معتقد القدماء . عن رع راجع: فايز على: الديانة المصرية، ص ٤٥ - ٤٩ عن أسطورة خلق العالم بقوة رع، ص ٢٦٧ عن التعريف بذلك الإله.

(٤٢) هذا ما تذكره مخطوطات كتاب العالم الآخر: يمي دوات، وقد قام العلامة محسن لطفى السيد بدراسة تلك المخطوطات ذات الدلالات العميقة فى مؤلفه القيم: "مجات . يمي. دوات: كتاب ما هو موجود فى العالم الآخر، والرجوع إليه يفيد فى معرفة الكثير من التفاصيل حوله رحلة الشمس.

يقوم بهما رِع وتنتهى نهاية سعيدة لابد أن تضم هذه المرحلة الحرجة الحاسمة عبر الصحراء المهلكة.

فإذا قارنا هذه بمفهوم الصحراء فى شعر العرب وجدناها تضم حقلاً دلاليًا واسعاً يشمل الموت والتهلكة وما تفرّع عنهما ، فهى تدل على السراب والضيال والجذب والخوف والعمى والجفاف والمرض ...^(٤٣) ورغم هذا كله فالشعراء يرون فيها الجانب المشرق ، ولعلّ مصدره إحساسهم البشرى وميلهم إلى تلمس النجاة والبحث عن المخرج من هذه المهالك ، فإذا بهم يتخيّلون الريح وهى تنسج عليهم برداً يقيهم ، ويمدهم بالدف ويسبغ عليهم الراحة والسكن ... وكأن مهالك الصحراء تقوم بتطهير نفس من يسلكها فيهنّدى إلى هذه الآمال التى يرى فيها نجاته، هكذا يرى ذو الرمة فى الصحراء دائرة متصلة ينزعها هو وصحبه حتى يصيبهم الكلل:

ومهمهم دليلاً مطوّماً	يبدأ به القوم حتى طلّحوا
ثم يظلّون كأن لم يبرّحوا	كأنما أمسّوا بحيثُ أمبَحوا

وظلّحوا : أى أصابهم الجهد والكلل.

أفلا يمكن إذن أن نقارن بين التصويرين : الأسطورى فى كتاب العالم الآخر والشعري عند الجاهليين؟ فى الحالين تلعب للصحراء دوراً هاماً : هنا فى رحلة الخلود : خلود الشمس ومن ثم الفرعون ، وهناك فى رحلة البدوى التى تبدو بلا رجعة لمن يستهلّها ، فلا غرو أن يسموا الصحراء المفازة. والسيل قرين الصحراء ، وهو وسيلة إيناس للشاعر وتطهير فى الوقت ذاته ، إذ أن مياه السيل تشبع الخضرة والنماء فى جوانب الصحراء القاحلة، فتحبى موات النبات والحيوان ، كما أنها تستنزل الذئاب من أعالي الجبال ، وتطارّد السباع حتى تغرقها ، وكأنها تتبع الشرّ أينما حلّ لتهلكه أو تطرده^(٤٤) . وفى هذا المعنى يقول امرؤ القيس فى معلقته :

كَأَنَّ السَّبَاعَ فِيهِ غَرَقَى عَشِيَّةً بِأَرْجَائِهِ الْقُصُوفُ أَنَا بَيْشَرُ عُصَلٍ

^(٤٣) ثناء أنس الوجود: ١٥٥ وما بعدها، وكذا صفحة ١- من: المقدمة بقلم إبراهيم عبد الرحمن.

^(٤٤) المرجع السابق: ص ٣٣ من المقدمة، وقارن الشورى، الشعر الجاهلى، ٨١ ، ١٤٤ ومواضع متفرقة.

فشبه السَّبَّاح حين غرقت في سيول المطر ذات عشاء بأصول البصل البرى التى
تلطخت بالطين والتراب. وليكن واضحاً أننا نقارن بين مفهومين شاملين، ولا نغنى أبداً أن
ثمة تطابقاً حرفياً بينهما لكى لا يفهم البعض أننا ممن ينادى بأن الشعراء العرب نقلوا
تعبيراتهم أو استعاروها من المتون القديمة. فهذا ما لا ننادى به إطلاقاً. ولعلنا نجد نظير
السيل فى متون الأهرام. نغنى البحيرة المقدسة التى يقوم الفرعون بالاستحمام فيها
والاغتسال بصحبة الشمس، وكأنه يتعمد أو يتطهر . فهنا وهناك يلعب الماء دوراً رمزياً
غالباً. ولا نغنى أيضاً أن السيل فى الشعر العربى يجب أن يكون رمزاً للتطهر وحسب
حيثما ورد بل من الممكن أن نفسرد على هذا النحو العام دون أن يفقد دلالاته الأخرى
الممكنة فى السياق الذى يرد فيه.



وبين المقدمة الطللية ومتون الأهرام تظهر فكرة أخرى مشتركة وهى الاحتجاج ضد الموت
ورفضه. فإذا كانت الأطلال بقايا دراسة تدل على القوم الذين رحلوا ، فهى فى الوقت ذاته
رموز حية فى خاطر الشاعر وتعيد بعث الحياة فى ذاكرته ، وهذا ما يوضحه قول زهير
بن أبى سلمى فى معلقته:

وقفتُ بها من بعدِ عشرينَ حِجَةً فلأياً عرفتُ الدَّارَ بعدَ توفِّمِ

فقد تعرف الشاعر على الديار التى كانت يوماً زاهرة عامرة فإذا هى اليوم أطلال خاوية ،
ولئن تعرف عليها بعد توفيم فإن هذا يعنى أنها لازالت باقية وكأنه لا يريد لها أن تفتنى،
وهنا يتجلى الشاعر إذ يعبر عن حال الفقد والألم واليأس . ولعل البارودى قد حاكى هذا
المعنى حين قال :

" فلأياً عرفتُ الدَّارَ بعدَ ترسَمِ أرانى بها ما كان بالأمسِ شاغلي "

فهو لم يعرف الديار إلا بعد لآى أى د نظراً لما حلَّ بها من خراب ، فإذا به
يتفحص رسومها وأطلالها لتذكِّره بالأمس الهنيئ له وللديار:

غدتُ وهى مرعى للظباء وطالما غدتُ وهى مأوى للمسان العقائل

وعادة ما يستدعى الشاعر فكرة البكاء للتعبير عن حزنه لفراق أحبابه كما أن الدموع تتساقب مدراراً فكأنها النهر أو السيل الذي يحيى موات الديار بعد ما أوشكت أن تنبذ. وفي هذا المعنى يقول عنتره :

أفمن بكاءٍ حمامةٍ في أيكَةٍ ذرفتْ دموعك فوق ظهر المحمل؟

كما يحضرنا في هذا المقام قول الأعشى :

أمن منزلٍ عافٍ ومن رسمٍ أطلالٍ بكيتُ؟ وهل يبكي من الشوق أمثالِي؟
ديارهم إذ هم جميعٌ فأنصبحتُ بعابسٍ إلا الوحش في البلد الخالي

وأما زهير فيعبر عن رغبه لا شعورية في إحياء الأطلال واستعادتها بماء دموعه فيقول :-

كأن عيْفِي في غربي مقتلةً من النواضع تسقى جنةً سحفاً
تمطو الرشاء فتجري في ثنايَهما منه المحالة ثقباً رائداً قلقاً
وخلفهما سائلٌ يمدو إذا خشيتُ منه اللحاق تمدة السلب والعنقا
... يميل في جدولٍ تحبو ضفادعُه حبو الجوارى ترو في مائه نطقاً

فدمعه من الغزارة بحيث يغترف بالدلاء ، فيتحول ، إلى جدول تحبو فيه الضفادع كأنها سفن تسلك طرقها . فالدمع في هذه القصيدة وغيرها إنما يصنع جداول وبركاً ليعيد الحياة إلى الأطلال الدارسة ^(٤٥) . وفي هذا يقول امرؤ القيس :-

ففاضت دموع العين منى صباةً على النحر حتى بل دموعي محملِي

وارتباط الدمع بالخلق أمر ثابت في أسطورة هلاك البشرية إذ خلق الإله (رع) البشر من دموعه، ومن هنا جاء الجناس بين لفظي الخلق والدموع. إذ يشار إليهما بلفظ

(٤٥) ثناء أنس الوجود: المرجع السابق، ص ٢٢ وما بعدها وعن مطلع القصيدة الجاهلية بعامة راجع: رشيد: تاريخ الأدب العربية: ٣٢-٣٥. ألبرت حوراني: تاريخ الشعوب العربية، ٤١:١. صلاح عبد التواب: دراسات: ٤٧:١.

"رمت" ^(٤٦) . وإذا كانت الدموع هكذا وسيلة الخلق وإعادة الحياة للمخلوقات فإن متون الأهرام تحفل بالاحتجاج الحماسي ضد الموت شأنها شأن المقدمة الطللية. وفي صدد هذا يقول (بريستند) :- "وكلمه الموت لم تذكر قط في متون الأهرام إلا في صيغه النفي أو مستعملة للعدو ، ف ترى التأكيد القاطع مرة بعد الأخرى أن المتوفى خي يرزق " الملك تيتي لم يمت موتاً بل جاء معظماً في الأفق". "هيا أيها الملك وناس إنك لم تسافر ميتاً بل سافرت حياً ، لقد سافرت لكي يمكنك أن تعيش ، وإنك لم تسافر لكي تموت ". "إنك لن تموت ، هذا الملك بيبي لن يموت ". "الملك بيبي لا يموت بسبب أي ملك ... ولا بسبب أي ميت . هل قلت إنه مات؟ إنه لن يموت. هذا الملك "بيبي يعيش أبداً "عش إنك لن تموت". وإذا رسوت (استعارة للموت) فإنك تحيا (ثانية) ". "هذا الملك بيبي قد فرّ من موته " ^(٤٧) .

ومن جهة أخرى فإن الوفاة تعنى مفارقة الروح للجسد ومن ثم تحررها من عالم الظواهر ، وعروجها في مملكة السماء ، وقد رمز المصريون لذلك بالشمس التي تغرب فتختفي في الظاهر ولكنها لا تلبث أن تعود من جديد . ويقترب بهذا السياق صعود الملك إلى السماء في "سحابة دخان البخور فيصبح -أي الكاهن- قائلاً " إنه يصعد على دخان البخور العظيم " . وثمة وسيلة أخرى وهي أشعة الشمس التي تتفد من خلال السحب إلى الأرض وكأنها سلم ممدود ليصعد عليه المتوفى : " إن الملك بيبي قد وضع هذا الشعاع بمثابة سلم تحت قدميه ، وصعد عليه الملك بيبي ليصل به إلى أمه وهي الصلّ الحى على رأس رع " ^(٤٨) . والصعود إلى السماء ظل تعبيراً عن الخلود في وعى البشر منذ ذلك الحين ، فنرى زهيراً يقول :

"وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ الْمَنَاءِ يَنْلَنُ وَإِنْ يَرَقَّ أَسْبَابَ السَّمَاءِ بِسُلْمٍ"

وفي البيت فضلاً عن الجنا . بين أسباب المنايا وأسباب السماء طرافة نادرة إذ يشير إلى أن مهرب الإنسان من المنية نى تعنى فى التقاليد القديمة على وجه الحقيقة

^(٤٦) عالج هذه الأسطورة بريستند فى مؤلفه الذى . ت الإشارة إليه، وادولف إرمان وكيس وباج وغيرهم من علماء المصريات، وقد أشرنا لهذه الأسطورة ومعالجات العلماء لها فى دراستنا: الأدب المصرى:

١ : ٢ : ٦٤ - ٦٦ .

^(٤٧) بريستند: فجر الضمير، ص ٨٧ .

^(٤٨) المرجع السابق: ص ٩٥ .

بلوغ مملكة السماء - غير ممكن وإن ارتقى الإنسان إلى السماء - أى تغلب على عقبة الموت باتخاذ السلم الممتد بين الأرض والسماء على نحو ما ذكرنا، والحقيقة أن بريستد أوضح كيف أن شيللى - الشاعر الإنجليزي (الرومنسى) قد أبدع قصيدته الرائعة وهو يتأمل جمال سحب الصيف،^(٤٩) وكأنه قد تأثر بالصور السامية التى خلعتها متون الأهرام على (مملكة السماء). ولا ينبغي أن نقف عند هذه الدلالات التى تتطوى عليها رحلة السماء بل علينا أن نستبطن دلالتها الرمزية إذ هى تعبر عن ظمأ البشر إلى الروحانية السماوية وتطلعهم الأبدى إلى الخالق والميعاد: ميعاد لقائه لعلهم يتخلصون من الغربة التى تلازم أى تلازم أرواحهم طائما ظلت ملابسة لأجسادهم فى الحياة الدنيا المحدودة. إنها تعبر إذن عن تطلع المحدود المتناهى إلى اللامحدود واللامتناهى.

وكأنى بشيللى (١٧٧٢-١٨٢٢م) والشعراء الرومنسيين لا ينفكون مرتبطين روحياً بتلك السماء الأسطورية الحافلة بقصص النعيم أو الشقاء التى أبدعها الإنسان قديماً. وإذا تأملنا شعر الطبيعة الذى يقول النقاد إنه ظهر فى قصيدة من القرن الرابع عشر لأول مرة لوجدنا الشعراء يهتمون بالطبيعة فيجعلوها إطاراً لغزلياتهم كما فعل "جون دون وجورج ربرت".

والنقاد يرون أن المظاهر المادية طغت على شعراء القرن الثامن عشر فانعدمت صلة الشاعر بالطبيعة حتى جاء وردز ورث (١٧٧٠-١٨٥٠م) وكوليردج (١٧٧٢-١٨٣٤م). فنقلنا لغة الشعر إلى أفواه الرعاة والفلاحين وهما مع روبرت ساوثى *Robert Southy* (١٧٧٤-١٨٤٣) يمثلان الاتجاه الرومنسى الحالم. فقد استهدفوا عودة إنجلترا القديمة ذات الحياة البشرية البسيطة فى أحضان الريف ... ولا عجب فنشأتهم كانت فى أوساط ريفية ولا شك أن آلان بوكان رائدهم. ولهم أعمال شهيرة أدانوا فيها البؤس، وعلقوا برقبتهم مسئولية الجرائم الاجتماعية. من تلك قصائد: زوجة الجندي، و "تأبين المتسول" و"شكاوى الفقراء" لـ "ساوثى". وقد تأثر كوليردج بملاحم بيرون القصيرة كما تأثر

(٤٩) المرجع السابق: ص ٩٩ .

بالملاحم الأسبانية، ثم جعل أكيثس وشيللى وبايرون من الطبيعة رمزاً للحب والحرية (٥٠). ويرون أيضاً أن شيللى تأثر بأفلاطون وفلسفته المثالية سيما نظريته عن النفس التى عرضها فى فايدروس والحب فى فيدون . وقصائد شيللى دعاء إلى الجمال الفكرى وبروميثيوس (سارق النار فى الأسطورة الإغريقية) وأغنيته إلى ربح الغرب - يتخذها النقاد نماذج للرومنسية (٥١). وأما "وليم وورنزورث" فقد أسس المدرسة الرومنسية الطبيعية فى الشعر - كما يرى النقاد - وألف مع صمويل كوليردج قصائد غنائية (Lyrical Ballads) وهى مجموعة من الأغاني الغنائية ثارا فيها على سطحية شعر القرن الثامن عشر فى الشكل والمضمون، إذ تتميز هذه القصائد بالنزعة الوجدانية الجارفة التى تبرزت من قيود الصنعة. ولعلنا نذكر أن "أنشودة الملاح العجوز" تعد من أهم قصائد كوليردج، تلك التى تعتبر مصداقاً لرؤيته للأدب إذ يعتبره تعبيراً عن إدراك وحس عميقين (٥٢).

لاشك إذن أن شيللى وكوليردج وورنزورث من أعلام المدرسة الإنجليزية الرومنسية ومؤسسيها فى القرن التاسع عشر . والمقارنة النقدية القريبة تظهر السمات المميزة لتلك المدرسة فى مقابل الفترة السابقة لها ، بينما يبحث البعض عن تأثيرها بشعر الطبيعة وفلسفة أفلاطون . بيد أن النظرة النقدية الرحيبة تطلعننا على الأسس الأولى لتلك المدرسة التى قد لا

(٥٠) الموسوعة الثقافية: عن شعر الطبيعة ص ٥٩٥، وعن شيللى: ص ٦٠٨ وقارن: شفيق.مقار: دراسات فى الأدب، ٢٧٨-٢٧٩. وأيضاً: غنيمى هلال: النقد الأدبى، ٣٨٩ وما بعدها. إحسان عباس: فن الشعر، ٥٤ وما بعدها.

(٥١) استلهم الشاعران على محمود طه (١٩٠١ - ١٩٤٩م) وأبو القاسم الشاذلى أسطورة بروميثيوس أيضاً. والملاحظ أن النقد الأدمى فى القرن العشرين يكاد يتوقف عن حد الدعوة إلى محاكاة الرومنسية الإنجليزية، بينما كان الأجدر أن تمتد عيننا النقد إلى المعين الأصيل ونعنى الأساطير الشرقية القديمة وما حفل به أدبنا المصرى قديماً من أساطير وقصص وخرافات... راجع: فايز على: الأدب المصرى: ٢ : ٥٩ وما بعدها عن الأساطير ... وسنتناول فى وضع آخر قصيدة الشاذلى التى أسماها بروميثيوس أو نشيد الجبار.

(٥٢) من أقدم قصص المغامرات ذات الدلالات ..سطورية الحافلة قصة الملاح والجزيرة النائية أو الملاح الغريق وهى ترجع إلى عصر للدولة الوسطى (٢٠٥٠ - ١٧٠٠ ق.م). وتحكى عن ملاح تحطمت سفينته وفقد رفاقه أثناء رحلة بحرية فى البحر الأحمر

راجع تحليلنا لهذه القصة فى الأدب المصرى ، وفلسفة التاريخ المصرى، على نحو ما أشرنا من قبل. وقد أعادنا كتابة هذه القصة فى أسلوب حديث.

تختلف فى منطق رؤيتها للطبيعة والجمال عن الأسطورة القديمة . ولا يعنى هذا أننا نسلب هذه المدرسة أولياتها وننزع عنها خصائصها ، ولكننا نمثد برؤيتنا إلى ما وراء الظواهر ، فنبحث عن أوجه الشبه المشتركة والمقارنة الممكنة بين القديم والحديث . والملاحظ أن بتهوفن الموسيقار الشهير المعاصر لهؤلاء الشعراء الرومنسيين قد ألف سيمفونيات رومنسية عظيمة، ومن هنا يجب ألا نتجاهل أثر الفكر الرومنسى فى الآداب والفنون فى تلك الفترة بوجه عام .

وفى رأينا أن النقاد حين يعرفون الرومنسية مذهباً أدبياً معاصراً فإنهم يخلعون عليه من السمات ما يميزه أساساً عما يسبقه مباشرة ويعاصره من مذاهب أخرى ، ولعلمهم فى سبيل تحقيق ذلك يتجاهلون ربما عن غير عمد - أوجه الشبه وعناصر الربط بينه وبين المذاهب التقليدية. وإنه لمن الوهم أن نتصور أن كل مذهب أدبى جديد منبت الصلة بما قبله أو أنه ملك وحده أعنة التجديد فجاء بما لم يسبقه إليه الآخرون.

كـ عودة ملون الأهرام:

وللتدليل على هذا نعود مرة أخرى إلى المتون لنتابع رحلة الفرعون السماوية عبر بحيرة السوسن . فبعدما يستحم مع إله الشمس يتجه شرقى السماء مبحراً فى بحيرة السوسن التى تغطى الأفق وهى بحيرة مفرطة الضخامة، حيث توجد أبواب السماء العظيمة وتقوم أمامها "الجميزة العالية شرقى السماء التى يجلس فوقها الآلهة"، وهناك حيث توجد جميزتان أخريان فضلاً عن إله الشمس يرسو قارب الفرعون ... ثم تعترضه بحيرة أخرى تذكرنا بالصراع بين حور (الخير) وست(الشر) إذ حدث أثناء ذلك الصراع أن فقد حور عينه على الشاطئ الأقصى أى الشاطئ الشرقى لهذه البحيرة . وتفيض المتون فى وصف منعرجات تلك البحيرة ، وخلفها تقوم أرض العجب الزاخرة بالقوى الشريرة ، وكل شئ فيها حى :- بدءاً من المقعد الذى يتخذه الفرعون لمجلسه إلى الصولجان الذى يمسك به والقارب الذى يُقله ، والأبواب التى يمر بها، وإذا بالفرعون يتحدث إلى كل هذه الأشياء بل مع أى شئ، آخر يحبه^(٥٢) ... هذا الوصف الأسطورى الشائق للطبيعة المتخيلة ومشاهد الرحلة الأخروية للفرعون التى تتم عبر تلك السماء الشعرية ذات الثراء البديع - هذه كلها

(٥٢) بريستد: فجر الضمير، ص ٩٢.

مفردات الشعراء الرومنسيين في قصائدهم التي سبقت الإشارة إليها. ولنترك هيكلي يتحدث الآن عن أبرز صفات الرومنسية في رأيه. يقول: "من الخصائص الأسلوبية لهذا الاتجاه وطريقته في الأداء التشخيص، أي منح الحياة الإنسانية لما ليس بإنسان، حتى ليتصور شعراء هذه الاتجاه ما ليس إنساناً وكأنه إنسان يحس إحساسه، ويفكر تفكيره، ويفعل أفعاله..."^(٥٤) من ذلك تشخيص البلى ومنحه الحياة الإنسانية في قصيدة ناجي إذ يقول:

والبلى أبصرته رأوا العيانُ ويدها تنسج جان العنكبوت
صحت: يا ويحك! تبدو في مكان كل شيء فيه حي لا يموت

فالشاعر شخص البلى لدرجة أنه يبصره وهو ينسج بيديه العنكبوت ليدل على عفاء الأثر، وإذا بالشاعر يصيح به ويتوعدده وكأنه إنسان أمامه، وليس البلى وحده بل كل شيء في ذلك المكان لا يموت :

كل شيء من سرور وحزن والبيالي من بهيم وشجي
وأنا أسمع أقدام الزمن وخطى الوحدة فوق الدرج

أجل. كل شيء حتى الزمن نفسه والوحدة ذاتها.

فإذا رجعنا إلى الشعر الجاهلي لراعنا ما فيه من خطاب الجمادات والحيوان، فالشاعر لا ينفك في معلقته أو قصيدته ينادي الديار والأطلال ويخاطب النوى والتمن أو السحب والمزن، أو الأودية والجبال وغير ذلك من عناصر الطبيعة المحيطة به، وهو لا يفتأ يتحدث مع ناقته أو يتخاطر بشكل من الأشكال مع حيوان الصحراء: الثور أو الحمار الوحشي أو كلاب الصيد التي في رفقة الصياد، وهو إن لم يتحدث إليها مباشرة أدخلها في سياق حديثه الذاتي أو حوار مع المستمع.

ويحضرنا في هذا السياق أن امرأ اقيس - الشاعر الجاهلي الشهير - كانت له خمس أذراع هي الفضفاضة والضافية والمحصنة والخريق وأم النبول، وكانت هذه الأذراع

(٥٤) هيكلي: موجز، ص ٢٣٢.

يتوارثها بنو آكل المرار ملكاً عن ملك (٥٥) . وتسمية الدروع تكلنا على أن تشخيص الجماد كان عادة آنذاك، ولعلنا نتذكر في هذا الصدد "ذا الفقار" وهو سيف الرسول الكريم محمد صلى الله عليه وسلم .

والحقيقة أن العلامة بريستد لم يأل جهداً في الإشارة إلى أثر تلك الأساطير العميق في الخرافات الألمانية الحديثة وشعر الرومنسيين . فيذكر "لوهنجرن *Lohengrin*" ذلك البطل الألماني الخرافي الذي استقل سفينة خرافية كانت تجرها بجعات مسحورة دون تدخل منه فلا هو قائد السفينة ولا أدار دفتها. ويقرن بريستد هذه الرحلة الخرافية إلى الرحلة التي وصفناها توا - في اختصار شديد - في متون الأهرام .

ويضيف أن قصص نبلو نجن *Nibelungen* في تلك الخرافات الألمانية تشبه دنيا "موت آرثر *Morte D' Arthur*" التي يقابل فيها ابن السبيل الغرائب والعجائب في كل منعطف ، وهي رواية خرافية أيضاً ألفها *Sir A. Mallory* وبعد ذلك صاغها تيسون الشاعر الإنجليزي في قالب شعري تحت عنوان " أناشيد الملك " *Idylls Of The King* وتحكي الرواية عن آرثر ملك بريطانيا وفرسانه أصحاب المائدة المستديرة حكايات عن عالم خرافي تسكنه مخلوقات خارقة للعادة ، إذ تجد فيه الحيوان والأشجار وحتى الجماد يقوم بالكلام مع الناس . وأما النيبلونجن فهم جنس من المخلوقات خارقة للطبيعة مثل الأقزام كان في حراسته كنز ضخم من الذهب قد استولى عليه للبطل سيجفرد (٥٦).

وفي متون الأهرام يلتهم الملك الآلهة فيتغذى بلحومهم، كما يلتهم التيجان لأنها تكسبه خواص الآلهة وتمنحه قواها (*PYR. ٧٥٣a-٧٥٤b*) كما تظهر في الفقرات المشار إليها من المتون.

(٥٥) ديوان امرئ القيس، ص ١٢ .

(٥٦) بريستد: المرجع السابق: ٩٢ - ٩٣ . ونودّ هنا أن نشير إلى وحدة الخيال البشري التي تجمع بين نماذج أدبية عريقة في القدم وأخرى في غاية الحداثة، أو بين إبداع الشرق وإبداع الغرب. وقد يصل تشابه الإبداع الأدبي في بعض الأحيان إلى حد وقوع الحافر على الحافر. ودراسات المقارنة تتناول هذه الظاهرة بتحليلات مختلفة. كما يرى شيللي أن الحب هو الفضيلة التي تطهر النفوس إذ تتسامى بالإنسان عن المراتب الحسية. راجع: غنيمي هلال: الرومنسية، ص ١٦٨ - ١٧١ .

وإذا كان لنا أن نستكمل الصورة لننقل إذن إلى أين ننتقل في الأذهان نقوش المقابر المصرية وتصويرات كتب الآخرة التي ظهرت بعد متون الأهرام، وغير ذلك من تراث في أدبي ضمته ووعته لنا المخطوطات القديمة، حينما نقرأ ديوان الأدب الروماني والرمزي الحديث لنذكر نواحي الاتفاق التي تكاد تصل إلى درجة التطابق الكلي في كثير من الأحيان أو وقوع الحائر على الحائر. وما ذلك بغريب على من ينظر للأمور نظرة كلية واعية تظهر له وحدة الخيال البشري رغم اختلاف العصور، وقدرة العقل الجمعي على أن يعي تفاصيل الأساطير القديمة كما يعي أدق تفاصيل الساعة التي يحياها، كما تظهر له أيضاً أنه ليس ثمة خط فاصل يعيق انتقال مواضيع الأدب وأساليبه من أمة لأمة ومن عصر إلى عصر.

مجموعة من الرموز المصرية: لا توجد حسب علمنا دراسة واعية لكل الرموز الواردة في الأساطير المصرية، إذ لا تستطيع جملة من الدراسات المتأنية أن تحيط بهذا الموضوع المتشعب. وسنكتفي هنا بالإشارة إلى شيء يسير جداً من هذه الرموز.

العين: تعد العين - كما يقول كلارك - أقدم مرشدة للحركة الإلهية "أقدم إناث الدنيا ومرشدة الرب الواحد" إذ تقود موكب رع عبر البوابات في العالم الآخر مثلاً، وهي رمز القوة المدمرة والضوء الذي يعشى الأبصار، والنار والعواطف المجانسة مثل الحق والغضب الجامح وفورة العاطفة. وعلاج العين المكسورة يعني تجميع كسورها، ويرمز لاكتمال القمر (المساعد). ويقول كلارك إن شمسير لم يستخدم إلا رمزاً مصرياً حينما مثل صورة الشمس وهي تبرزغ في الفجر قائلاً:

كُم من سهام مجيد سافحت عيناو يغفو الهاء علو الدار بعين السلطان

والعين ترمز للقمر كما ترمز للشمس نفسها كما تدخل في تكوين اسم أوزير إله العالم الآخر كما قد ترمز لحتحور (الغائب) في أسطورة هلاك البشرية.

الحية: ثمة أنواع مختلفة من الأفاعي والحيات يكثر ظهورها في مقاطعات العالم الآخر، ولعل أشهرها عيب الحية الشريرة التي تكافح ضد الشمس (رع) ورنينوتيت إلهة الحصاد، والكوبرا التي تحرس جبهة الفرعون وتسمى وانجيت - مع الإلهة العقاب نخبيت

... وتظهران معاً أيضاً فى مراسم تنويع الفرعون، وأحياناً ترتدى وادجيت ناج الدلتا الأحمر إذ أنها إلهة مصر السفلى، وثمة الحية الخيرة التى تقود موكب رع فى منعرجات العالم الآخر ... وهكذا.

رموز أخرى: كثيراً ما يبدو لدارسى الحضارة المصرية أن الرمز هو مفتاح فهمها الأول. فزهرة اللوتس مثلاً ترمز لميلاد الشمس ومن ثم تجدد الحياة، إذ تطفو عادة على سطح المياه الأزلية التى ترمز بدورها لمادة الخلق الأولى (المحيط الأزلى). ومالك الحزين رمز الحكمة (الإله تحوت إله المعرفة)، وهو فى الوقت ذاته القمر (عين رع اليسرى)، وشجرة الجميز رمز الحماية، وتظهر فى أغاني الغزل باعتبارها رسول الحب بين الحبيبين. والعقاب وإن رمزت لنخبيت (إلهة مصر العليا) فهي أيضاً رمز موت الإلهة الأم زوج آمون (الإله الخافى خالق العالم). وماعت (ريشة النعامة) رمز الحق والعدالة. وسخمت (اللبوة) - ويعنى اسمها القوية - تصور حرارة الشمس المحرقة ولظاها، وعين رع الثالثة أو المنجارية (صورة تحور الجميلة حين تغضب). وسرقت العقرب الطيبة التى أنقذت حور الطفل بعد ما لدغته العقرب الشريرة، وهكذا يظهر الفتيش الواحد رمزاً لمعانٍ وفضائل عديدة، وقد يظهر المعنى الواحد فى رموز مختلفة. وهكذا تتداخل الرموز ويصبح تفسيرها على نحو منطقي ضرباً من المحال، فهي رموز أسطورية بحق.

فمن العجب إذن أن يذهب النقاد بدعوتهم إلى محاكاة الرومنسية الإنجليزية -وليدة القرن الثامن عشر - ولا غضاضة فى المحاكاة الواعية على أية حال . إنما الغضاضة فى أن نتوهم أن الرومنسية ولدت فى الجزر البريطانية أو أنها منبئة الصلة بالأدب المصرى القديم . فما لنا لا نرجع إلى تلك المعين الأول بأساطيره وملاحمه وقصصه وأناشيده؟ وما لنا لا نستلهمها استلهاً يضىء واقعنا الأدبى الأقل؟ وإذا كانت الرومنسية - إنجليزية كانت أو فرنسية أو ألمانية أو غربية بوجه عام - ليست إلا قبساً من الشمس البازغة فى أدبنا القديم فلماذا لا نصتح وجهتنا فنقتبس من المعين الفيّاض؟ وإذا كنا قد أعطينا بعض نماذج للتأثير - أو لنقل التشابه بين الأدب المصرى والأدب العربى، فالخطوة التالية التى نحن بصددتها الآن هى توضيح أبعاد الأسطورة العربية بما حوتها فى جعبتها من رموز وإشارات رومنسية .

✽ الفصل الثاني: الأساطير العربية

مقدمة عن الجاهلية:

البحث فى علاقة الشعر بالأسطورة يرتبط فى الأذهان بمقولات بعض النقاد والشعراء المحدثين إن العرب لم يعرفوا الأسطورة أو أن أساطيرهم لم يكن لها نصيب من ثراء الخيال بحيث لا يمكن مقارنتها بأساطير اليونان ، وهم بذلك لا ينفون أثر الأسطورة فى الشعر العربى وحسب ، بل يحكمون بجذب القريحة العربية وركاكة الشعر العربى وضعفه من حيث المضمون الوجدانى ، وإن ازدان باللفظ الجزل والعبارة البليغة . فبلاغة العرب فى رأيهم جوفاء ، وألفاظهم الضخمة لا تتطوى على معان سامية ، هكذا أشرنا فى المقدمة إلى رأى أبى القاسم الشابى إذ يقرر بقطعية جازمة أن الشعر العربى كلمة ساذجة لا عمق لمعناها وأنه سبلا غمغمة على حد قوله - لا خيال به ولا تصور. والشابى إذ يشيد بجمال الأسطورة اليونانية وروعيتها بمجد (لامرتين) فيتذوق فى شعره نشوة الحب الشاملة المترنمة (٥٧) ...

ولا يقد رأى الشابى استثناء رغم قساوته وضعف حجته على النحو الذى سنبينه بعد. ولا مفر ، والحال هذه من أن نعرض لجاهلية العرب حتى نقف على أحوالهم ونعرف المؤثرات التى أثرت فى شعرهم . ولعله من الواضح أن الجاهلية تنسب إلى الجهالة الدينية لا المعرفية، فقد عُبِدَت الأوثان فى الجزيرة العربية فى القرون الخمسة السابقة على مجىء الإسلام ، وهى الفترة التى يجدر بنا أن نسميها الجاهلية الأولى ، وإن شئت الأخيرة. فالمعروف أن الإسلام بظهوره وضع نهاية زمنية لها . بيد أنه لا مفر من الاعتراف بوجود جاهلية أسبق منها كما يعتقد الآن بعض النقاد . وأما نحن فنفترض وجود دورات سابقة قبل العصر (الجاهلى) ، فإذا كانت حال التمام والاكتمال التى بلغها الشعر فى القرن السادس الميلادى تثبت بالضرورة وجود فترة مهدت لها ، فإننا نفترض أن هذه الفترة جميعها - التى يقدرها المؤرخون بخمسة قرو - ليست إلا دورة من دورات (حضارية) عديدة سبقتها . وإذا كان المستشرق العلامة " نولكة" Noeldecke قد قال يوماً ما : " لا يوجد

(٥٧) الشابى: محاضرة للخيال الشعرى، ١٢٠ - ١٢٥، ص ١٦٨ - ١٧١ .

لدينا بيت شعر وثيق النص يمكن أن يرجع إلى ما قبل سنة ٥٠٠م - وهو قول صحيح إلى حد بعيد - فإن باحثين قد اضطلعوا بتوثيق أشعار الأوائل فيما بين القرنين الثالث والخامس الميلاديين ، ومنهم : خزيمة بن فهد القضاعى ، وجدى بن الدلهات القضاعى ، وجزيمة الأبرش الأزدي وعمرو بن عدى اللخمى ، وعمرو بن عبد الجن التوخى - أولئك الذين عرفت عنهم مقطعات فى حدود السبعة أبيات . وخزيمة القضاعى ظهر إثر تفرق قضاة وانسياحها فى العراق قبل معركة شهر زور عام ٢٣١م، تلك المعركة التى عاصرها الشاعر جدى بن الدلهات وأرخ لها بشعره^(٥٨)... ورغم قلة الشعر الذى وثق لهؤلاء الشعراء فهم يأتون فى الأولوية قبل زمان امرئ القيس. ونحن وإن اعتدنا أن ننسب كل الأولويات لامرئ القيس فقد آن الأوان لتعديل هذه النظرة الاعتيادية...

صحيح أن العرب عاشوا حياة بدوية قوامها الترحال الدائم والاستقرار الوقتى فى خيام أو مقبرات غير دائمة ولا ثابتة، لكنه من الواضح أنهم عاشوا فى جوار حضارات أحاطت بهم إحاطة السوار بالمعصم، فكانت حضارة سبأ ومعين وحمير فى الجنوب، وفى الشمال وحضارات بلاد النهرين (سومر وأكاد وبابل وأشور) وحضارات الفينيقيين والكنعانيين فى الشام، كما أننا لا ننسى الحضارة المصرية القديمة التى تآخمت الصحراء العربية من الغرب، وفى صرواح باليمن ظهرت دولة سبأ ذات الحضارة الزاهرة، وقد أنبأنا عنها الكتب المقدسة وعن زيارة ملكتها بلقيس - ذات الجند والعرش العظيم - لسليمان عليه السلام فى القرن العاشر قبل الميلاد . وقد أقيم هناك سد مأرب الذى كان سبباً من أسباب الحضارة والاستقرار ، ولكن السبئيين تفرقوا بتهمة. ويروى لنا القرآن عن عجائب أولئك القوم فى قوله تعالى: "لقد كان لسبأ فى مسكنهم آية جنتان عن يمين وشمال كلوا من رزق ربكم واشكروا له بلدة طيبة ورب غفور. فأعرضوا فأرسلنا سيل العرم وبدلناهم بجنتيهم جنتين نواتى أكل خبط وأثل وشيء من سدر قليل" (سبأ/١٥-١٦) . ومن تلك القبائل المتفرقة كانت قبيلة حمير اليمنية ذات النفوذ، التى استطاعت أن تنشئ لها دولة وسط اليمن عاصمتها ظفار، وقد حدث هذا قبل الإسلام، واستمرت دولتهم حتى ظهور الإسلام.

هذا بينما كانت دولة معين (١٣٠٠-٦٥٠ ق.م) معاصرة لدولة سبأ فى اليمن أيضاً،

^(٥٨) عادل الفريجات: الشعراء الحاهليون الأول، ص ١٠-١٤. وقد عاش خزيمة هذا قبل سنة ٢٤١م-راجع: ص ١٢٣-١٢٧.

وكان مستقرها في منطقة الجرف بين نجران وحضر موت، وازدهرت بها مدن هامة في القرن السابع قبل الميلاد ، أما عاصمتهم فكانت في قرناو، ذات المعابد والمنازل والصور الكبير الذي كان يحيط بها، ووجدت عليه كثير من النقوش والكتابات الهامة (٥٩).

ولابد أن العرب ألفوا تلك الحضارات ونقلوا عنها في ميادين المعرفة المختلفة. كما أن الشعر العربي آنذاك يضم فرائد القصائد في الحكمة والأخلاق التي تنبئ عن درجة عالية من التقدم المعنوي . يقول مصطفى الشوري :- " لم يكن العرب في ذلك الوقت جاهلين جهلاً ينافي العلم ، فقد ثبت أنهم كانوا أهل ذكاء ودراية وعلم، وكانت أذهانهم صافية ونظراتهم صادقة في الطبيعة وأحوال الإنسان (٦٠) . فهو يؤكد أن المقصود بالجاهلية الضلالة وعبادة الأوثان ونشوب الحروب لأسباب تافهة وغير ذلك من التعصب والغبن والعبودية . ورغم هذا فقد أبدعوا ما يسمى بسجع الكهان ، الذين كانت لهم دراية واسعة بالسحر وفنون الكلام . وقد عرفوا فوق هذا الأناشيد والترانيم التي كانت تنلى للأصنام . وأما في فترة ما قبل الجاهلية المتأخرة فيفترض الشوري أن شعرهم تنوع بين الغنائي والرجز ولعل أكثره كان شعراً ملحماً لكنه فقد، إذ كان يؤرخ لبطولاتهم في الحروب وقد بقيت إشارات تذكر بأيام العرب الشهيرة منها داحس والغبراء والبسوس ... إذن فقد هذا الشعر الملحى ولم يدون، وبالتالي لم يصلنا (٦١). وقد بقيت بعض إشارات لتلك الحروب كما في المثل القائل: "أشام من البسوس" فهذا المثل على صغره يخلد تلك الحرب التي ظلت مشتعلة الأوار على مدى أربعين سنة بين بكر وتغلب ، وبدأت بمقتل ناقة للبسوس بنت منقذ التميمية خالة جساس بن مرة الذي قام بقتل كليب (٦٢). وأما حرب داحس والغبراء فقد خلدتها معلقة زهير بن أبي سلمى، وها نحن نشير إليها:

(٥٩) عن حضارات اليمن راجع: لاسيرت حوراني: تاريخ، ٣٧:١ وقارن: هوك: حياة محمد، ص ٧٣ وما حولها Daum:Jemen,S.S٩ff,٥٧ff,٨١ff وكتاب دلوم (بالألمانية) يتناول اليمن القديمة وديانتها وعواصمها وأثارها التي ترجع لما قبل التاريخ.

(٦٠) مصطفى الشوري: الشعر الجاهلي، ص ٥. وقارن: محمد أبو الأنوار، الشعر الجاهلي: ١٢ - ١٥. * من سجع الكهان راجع: محمد المواقى: قراءة، ٢٨٥ وما بعدها وقارن: الأغنى طبعة دار الكتب، ١١٨:١١. وعن أيام العرب: ساروفيم: تاريخ، ١٨.

(٦١) الشوري، المرجع السابق: ١١ - ١٢.

(٦٢) عن حرب البسوس: راجع: صلاح الدين عبد التواب دراسات في أدب اللغة العربية، ص ٤٣ - ٤٤ ، وقارن: شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفلكلور: ص ٥٥١ - ٥٥٣ .

والسبب قصة تلك الفرس التي أشعلت الحرب التي دارت رحاها بين عبس وفزارة، بسبب سباق داحس فرس قيس بن زهير بن عبس، والغبراء حجرة حمل بن بدر سيد بني فزارة من غطفان . وذلك أن زهيراً وحملاً تراهنا على مئة بعير، يدفعها من يخسر السباق إلى من يربحه . ولما كان اليوم المعين بعث حمل بن بدر من يكمن لداحس ويرده عن غايته إذا جاء سابقاً . ثم أرسل الفرسان فيرز داحس عن الغبراء حتى شارف الغاية ودنا من الكمين ، فوثبوا عليه وردوه فسبقت الغبراء.

وبعث حمل ابنه مالكا إلى قيس يطلب منه حق السبق فأبى قيس دفعه وقتل مالكا، فكان ذلك باعثاً على الحرب . وقد طالبت هذه الحرب وكثر فيها القتلى حتى أصلح بين المتحاربين (هرم بن سنان والحرث بن عوف)، ودفعوا الديات من مالهما، وقيل إنها بلغت ثلاثة آلاف بعير ... ، وفي نكر هذه الحرب يقول الشاعر الحكيم زهير :

وما هو عنها بالمديث المرجم	وما المرب إلا ما علمتم ونقتم
وتخبر إذا شرويتوها فتخروم	متو تبمئثوها تبمئثوها تميمة
وتلقم كضافاً ثم تسفج فتتقم	فتعرككم عرك الرحو بثقالها
كأمر عام ثم تروغم فتتظلم	فتنتم لكم غلمان أشام كلهم

ولابد لنا من وقفة بعبادة الأوثان في الجزيرة العربية ، فالعرب عبت جملة من الأصنام . ففي الشمال عبت [اللات] (وهي قرينة فينوس إلهة الحب والجمال عند الرومان)، والروضة Ruda وهي نجمة الصباح التي لم تزل حتى اليوم مرتبطة في أغانينا بالعاطفة والجنس ، والعزى Itha ورحام Raham وشيع للقوم Chai - Alkaum الذي كان إله المسافرين ، كما عبت بنات الإله الثلاثة : اللات والعزى ومناة الثلاثة،^(٦٣) وقد

(٦٣) شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفلكلور/ ص ٥٤ وما بعدها. ويشير العلامة حسين هيكل إلى قصة الغرائيق مفقداً إياها إذ يروي أن المشركين لما لجوا في رفضهم الإسلام هادنهم محمد ﷺ ، واتفق معهم على أن يعبد آلهتهم على أن يقبلوا دعوته، وأنه قبل نفراً منهم في الكعبة ثم تلا قوله تعالى (أفرأيتم اللات والعزى ومناة الثلاثة الأخرى) وأضاف تلك الغرائيق للملا وإن شفاعتهن لقرتجي" ثم سجد وسجدوا من خلفه ... راجع: محمد حسين هيكل، حياة محمد، ٥٦ ومواقع أخرى وقارن أيضاً ص ٨١ لنفس المؤلف عن الوثنية قبل الإسلام

ذكرها القرآن في قوله تعالى : (أَفَرَأَيْتُمُ اللَّاتَ وَالْعُزَّىٰ وَمَنَاةَ الثَّالِثَةَ الْأُخْرَىٰ أَلَكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ الْأُنثَىٰ؟) (النجم/ ١٩ - ٢١). وفي شعر العرب إشارات لتلك الآلهة التي تعبدوا لها وقربوا إليها القرابين: فيها هو أوس بن حذاف يقول:

وباللات والعزى ومن دنا ديننا وبالله، إن الله منهن أكبر.

كما ذكر امرؤ القيس في معانته دواراً وهو من الأحجار المقدسة كالكعبة - فقال في معرض وصفه الصيد :

فَعَمَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نَعَاجَهُ عَذَارَى دَوَارٍ فِي مَاءٍ مَذْيَلٍ

ويروى عنه قوله عنه ذي النلصة الذي استقسم لديه بالأزلام لما أراد الأخذ بثأر أبيه، وسوف نشير إليه عما قليل.

وثمة آلهة خمسة أخرى تلازموا مع سقوط قابيل (قايين) CAIN وهم : ود، سواع، يغوث (إله الغيث والإعانة)، الذي ظهر في الجنوب في هيئة الليث يغوث ، العزى وهي الإلهة الأم لقيريش التي كان يضحي لها البشر، (كوزة) إله العواصف فضلاً عن أساف ونقله اللذين ارتبطا بالجنس والحب، ويقال إنهما كانا رجلاً وامراً مسخهما الله في صنمين لأنهما فجرَا بالكعبة ليكونا عبرة للناس، وربما رفق الناس بهما مع مرور الوقت فصاروا يتوحدون لهما^(١٤).. وكانت العرب تعتقد أن الآلهة تعينهم في حروبهم ضد خصومهم، ومن ذلك ما قاله الشاعر في الحرب التي دارت رحاها بين أنعم وغطفان - عن يغوث :

وسار بنا يغوثُ إلومراة ففنا جزاءهم قبل الصبام

وإذا كانت الشمس بالنسبة للبديوي تعني الحرارة المحرقة والقيظ الذي عليه أن يتقيه ، فإن القمر كان يعنى النور ومن ثم الهداية ، ومبعث الجمال في الليل البهيم ، لذلك عبد وأطلقت عليه جملة من الأسماء التي تدل على تغلغل عبادته في وجدان أهل البادية، منها

(١٤) عن أساف ونقله راجع: شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفلكلور: ٥٧ وقلرن: الشورى: الشعر الجاهلي، ص ٤٥ وما بعدها - عن الآلهة التي صنورت في هيئة تماثيل صارت تسمى بالأوثان واكتسبت في الواقع دلالة شريرة باعتبارها رمزاً للفترة السابقة على الإسلام.

ود، أب، ود، ودأب، عم، ود شهر، ود القمر، كهل الذى انتسبت له قبائل كهلان باليمن. وكانت له ألقاب بادت منها : صدق، صديق، حكم، حكيم، رحمن، رحيم ... محترم الذى شاع ذكره فى النصوص الحبشية . وقد ورد فى شعر النابغة قوله :-

حَيَّاكَوَدَ وَإِنِّي لَا يَحِلُّ لَهُ * لَهُوَالنِّسَاءِ وَإِن الدِّينَ قَدْ عَزَمَا .

وود أو إد معبود قريش كان له صلة بالتحية والمودة فى اللغة . كذلك أطلق على القمر المقه، ومنه جاء اسم مكة ، وسين كما يسمّى عند السومريين وأهل حضرموت ، وسماه العمونيون عم ، ومنه اشتق اسم العاصمة عمان وقد رُمز إليه بمجموعة الثور فى الكواكب، فكان الثور الحيوان المقدس له ، وهذا يفسر كثرة ظهور تصويرات رأس الثور فى الجزيرة العربية ، إذ شاعت التضحية له (٦٥).

ونحن نعرف أن الثور كان له منزلة عليا فى مجمع الآلهة المصرى، فقد سموه حابى (حعبى) نسبة إلى النيل والقوى الكامنة فى مياهه، وحرف اليونانيون اسمه إلى Apis أبيس، وهو ثور محدد له صفات معينة كان الكهنة يتعرفون عليها، وقد خصصوا له مقصورة بمعبد بتاح فى منف إبان الدولة القديمة (منذ نحو خمسة آلاف سنة).

وهذا الثور وحيد أمه (البقرة العذراء) التى تحبل لدى تجلى الإله بتاح (الخالق ومُلهم الفنانين) إذ يصطفق الرعد ويلمع البرق فى السماء ومن ثم يهطل المطر، والميلاد العذرى للثور المقدس والصفات الخلقية التى تميزه تجعل منه كائناً مقدساً فريداً، ومن الجائز جداً أن يكون الشعراء العرب قد أضفوا هذا التفرد على الثور الوحشى الذى وصفوه فى أشعارهم (٦٦) وفى دراستنا عن الديانة المصرية (ص ٢٥٢) ذكرنا أن أبيس " رمز القوة والخصوبة، والصورة الحية لإله النيل والإله بتاح إله منف... وهو عجل أسود ذو بقعة بيضاء على جبهته، ويقع هلالية الشكل على جانبيه وصدره، ولعلها جميعاً ترمز لأوزير (إله القمر) الذى دمج مع أبيس مبكراً، فنتج الإله سيرابيس، وعلى لسانه جُعَل Scarab يرمز قطعاً للشمس. وهكذا يجمع أبيس فى رأينا حركة الثور وخصوبته والشمس (رع) والقمر

(٦٥) الشورى: الشعر الجاهلى: ٧٣ ، وعن أبيس وطقوس عبادته راجع دراستنا عنه بالألمانية :

F. Aly, Apiskult

ibid (٦٦)

(أوزير) أى أنه إله كوني شامل ... وكان يموت عادة - أو يقتل - فى الثامنة والعشرين من عمره، لأنه يمثل أوزير الذى قضى نحبه فى هذا العمر حسب الأسطورة، وكان يجتاز موكبه الجنائزى طريق الكباش المؤدى من معبد بتاح بمنف إلى مدافنه فى سيرابيوم سقارة".

كما أن الثور ارتبط بالمطر فى عرف أهل البادية، إذ اتخذوه رمز الخصب والرعد والمطر (الإله حاداد) وهو أكبر الآلهة الذكور فى سوريا، والثور بعل عند الكنعانيين إله الخصب للحقول والماشية، وهو الذى يمتطى السحب ويرسل الغيث. إذن فالثور مرتبط بالنيل والفيضان من جهة والسحب المطيرة من جهة أخرى، و ثمة دلائل كثيرة على أن عبادته قد انتشرت فى الجزيرة العربية، وهذا كله يشير إلى أنه ارتبط ارتباطاً رمزياً بالمطر ومن ثم بالطهر والاغتسال (٦٧).

ونحن الآن ننظر إلى هذه الآلهة وغيرها باعتبارها أصناما حرم الإسلام عبادتها، ونهى عن مجرد ذكرها خاصة فى أيامه الأولى حتى لا يرتد الناس لعبادتها. الأمر الذى ترتب عليه ضياع معرفتنا بها وقصورها . ولاشك أن هذه الآلهة كانت لها حيواناتها المقدسة التى تتجلى فيها، والكواكب والنجوم التى تعكس صورتها السماوية . وربما أخذ العرب آلهتهم هذه عن جيرانهم المحيطين بشبه الجزيرة العربية، وهم من أصحاب الحضارات القديمة كالهنود والفينيقيين والمصريين ، فالدليل قائم على قيام العلاقات معهم، فقد تاجر معهم العرب وأصهروا إليهم ، ونشأت مع ممالكهم العلاقات السياسية (٦٨). ونحن نعلم آخر صور هذه العلاقات فى فترة ما قبل الإسلام إذ قامت إمارتا الغساسنة والمناصرة المتخامتين لإمبراطوريتي الفرس والروم .

(٦٧) الشورى: الشعر الجاهلى، ١٢١ - ١٢٦ وقرن: ثناء أنس الوجود، تجليات الطبيعة والحيوان: ١١١ - ١١٥. وجدير بالملاحظة أن بعل عند الفينيقيين كانت تعنى الإله وجمعها بعاليم ، وهى مرادف لكلمة ملك السامية أيضاً ، وتعنيان معاً السيد أو الملك ، فكل إله هو بعل ، وليس بعل إذن إلهاً معيناً اللهم إلا فى رأس شمرا إذ كان بعل إلهها الأكبر. وكما أطلقوا على آلهتهم بعاليم سموها أيضاً إيلونيم (جمع إيل بمعنى إله على العموم أيضاً) - راجع : ج كونتنو : الحضارة الفينيقية ، ص ١٣٢-١٣٤ .

(٦٨) أفاض العلامة بيومى مهران فى شرح أبعاد العلاقة بين العرب والمصريين منذ أقدم العصور ، وحشد أدلة كثيرة على رأيه ، وإن كنا لا نوافقه فى بعضها . راجع :بيومى مهران : مصر والشرق الأدنى: ١ : ص ٢٨-٤٨ بعنوان: "عروبة مصر".

فقد أسس الغساسنة إمارتهم في موضع الأردن الحالية وجزء من سوريا، وقد ظهوروا على منافسيهم من القبائل العربية وقاموا بدورهم في حماية الدولة الرومانية آنذاك. ويشوب تاريخهم الكثير من الغموض . ومن أمرائهم الحارث بن جبلة (٥٢٨-٥٦٩) الذي اشتبك في حروب كثيرة مع المنذر الثالث وانتصر عليه في قنسرين عام ٥٥٤م في يوم حليلة الذي صار مضرب المثل في قول العرب "ما يوم حليلة بستر" (٦١)

أما المناذرة فقد حكموا إمارة الحيرة التي أسسها الفرس جنوب شرقى مدينة النجف الحالية في عهد سابور الأول (عام ٢٤٠م تقريباً) ردءاً لإمبراطوريتهم، وحماية لها من القبائل العربية المغيرة . وقد شهدت الإمارة ازدهاراً عصورها في عهد المنذر بن ماء السماء (حوالى ٥١٤-٥٥٤م) الذى دانت له قبائل نجد و شرقى الجزيرة، واشتهر من أمرائها النعمان (الثالث) بن المنذر (ح ٥٨٠-٦٠٢م) الذى مدحه النابغة الذبياني بقصيدته الشهيرة . ويبدو أن ذلك الأمير كان صعب المراس ميالاً للاستقلال فغدر به كسرى وقتله، فثار قبيلة بكر نصره له، وانتصرت على خلفه المسمى إياس و على الفرس في يوم ذى قار ، وظلت أمور الولاية مضطربة حتى فتحت على يد المسلمين بقيادة خالد بن الوليد عام ٦٣٣م (٧٠).

وثمة ما يدل على أن أمراء الحيرة عاشوا في ثرف ورفاهية من العيش حسب ما يورده العلامة أحمد أمين في وصف محافلهم (٧١) .

وثمة من يفترض أن آلهة العرب هذه ليست إلا آلهة مصرية خالصة حرقت أسمائها لتلائم اللسان العربى ، فالثلاث (وأصلها إيلات مؤنث إيل عند الساميين) ليست إلا إيدالا عن رع وهو إله الشمس المصرى، والعزى عن إيزة (إيزيس زوج أوزير) والطاغوت عن نخوتى (جحوتى) إله المعرفة الذى كان يرمز له بطائر مالك الحزين ... هذا رأى صاحبه أحمد باشا كمال، ونقله عنه بادج في كتابه عن "آلهة المصريين" (٧٢) وهو إن لم يكن صحيحاً فإنه يشير إلى وجود علاقة تأثير وتأثر محتملة .

(٦١) محمد المواقى: قراءة في الأدب الجاهلى: ٣٤ - ٣٥، وقلرن: أحمد أمين: فجر الإسلام، ص ٢١

وما بعدها، ألبرت حوراني : تاريخ ص ٣٣

(٧٠) المواقى: المرجع السابق: ٢٩ - ٣١ وقلرن: فجر الإسلام: ١٨ - ٢١.

(٧١) فجر الإسلام: ٢١ .

(٧٢) W. Budge, "The Gods", .preface (٧٢)

وعلى أية حال فعلينا أن نراعى أمراً هاماً وهو أن الفكر الدينى عند العرب فى ذلك الحين كان يعيش آخر أيامه قبيل ظهور الإسلام ، فقد سبقته المسيحية واليهودية بالدعوة إلى التوحيد، كما أن المصادر الكتابية والوثائق تعوزنا فى هذا الصدد . ولكن هذا لا يعنى أنهم لم يعرفوا الأساطير بل على العكس تماماً يؤكد معرفتهم بها مما يستثير عجبنا أن يزعم " أغلب الدارسين أن للعرب لم يعرفوا الأساطير ، ويستندون فى ذلك إلى من زعم أنهم لم يكونوا من أصحاب الملكات الخلافة التى تعتمد على الخيال الواسع ، مع أن مراجعة عاجلة حتى فى كتاب النقائض تبين أنهم لم يكونوا ينقصهم شئ مما حفلت به أساطير الإغريق، وما أشبه "المينوطور" - وهو الحيوان الخرافى الذى كان نصفه الأسفل نصف عجل ونصفه الأعلى نصف رجل ، وله أنياب الأسد وقد قتله تيسوس - بالغول التى طالما عرضت فى أشعار شجعان العرب" (٧٣).

وفى شمالى الجزيرة العربية تقوم مدائن صالح وهى آثار ثمود الذين أرسل الله فيهم صالحاً ، فعصوه وأهلكهم الله لطغيانهم ، وقد صارت ناقة صالح مضرب الأمثال عند العرب ونذير الشوم فى تراثهم شأنها شأن ناقة البسوس" إذ يروى أن جتاساً قتل الملك كليباً الأخ الأكبر للزير سالم ، وجاء عبد البسوس ليجز رأسه ويحملها إلى "الهائلة" سيدته، فاستمهل كليب ليكتب رثاء ذاته، وصيته لأخيه المهلهل الزير سالم .. وتم إنجاز ما كان وعادت البسوس إلى موطنها باليمن (٧٤).

ومن هنا يظهر فى شعرهم أحياناً وصف الناقة باعتبارها عدواً فاتكاً أو رفيقاً لا تؤمن بوائقه وإن كانت الناقة فى أحيان أخرى كثيرة هى رفيق السفر، ولا عجب فقد كانت وسيلة الانتقال ومن ثم النجاة من مهالك الصحراء، وقد نسجت الأساطير حولها لهذه الأسباب (٧٥). فروى أنها ولدت من بطن الصخرة - وهذا يذكرنا بمولد أفروديت من البحر ، فالصحراء منزلتها عند العرب كمنزلة البحر عند اليونان ، والعرب سموها نجوماً كثيرة بالناقة والجمال ، وتحكى أسطورة النجوم ، الدبران سيقت صداقاً للزهرة. وآية ذلك أن القرآن ذكر أسماء كثيرة للناقة كما فى قوله . وجل : "ما جعل الله من بحيرة ولا سائبة

(٧٣) أحمد كمال زكى: الأساطير، ٧٨.

(٧٤) الأصفهاني: الأغاني: ١ : ١٤٧، كشف الظنون عن أخبار الكتب والفنون، دار سعادة، ص ٥٢٤.

(٧٥) الشورى: الشعر الجاهلى، ٧٧ .

ولا وسيلة ولا حام ولكن الذين كفروا يفترون على الله الكذب وأكثرهم لا يعقلون " (المائدة/١٠٣) . وينقل الشورى طقساً جنائزياً عند العرب القدامى، فيروى أنهم كانوا يتركون ناقّة المتوفى على قبرة ليركبها في يوم الحشر ، وقد سموها (البليّة) وكانوا يتركونها مقيدة هكذا حتى يدركها الموت (٧٦) . ولعلّ هذا طقس عريق في القدم، وهو على كل الأحوال يذكرنا بطقوس المصريين الجنائزية ، إذ كانوا يتخذون لفراعنتهم ونبلائهم مراكب مقدسة لتقلهم في رحلتهم عبر بوابات العالم الآخر ومقاطعاته التي عنوا بوصفها وصفاً تفصيلياً في كتبهم الدينية . فالمركب النيلي هنا والناقّة (أو سفينة الصحراء) هناك هي وسيلة الوصول الآمنة لعالم الخلود .

وإذا كان المصريون منذ فجر حضارتهم قد استعاضوا عن القربان الحيّ بالتصويرات والطقوس السحرية فإننا نعتقد أن العرب ربما اهتموا أيضاً إلى رمزية مثل ذلك الطقس ، فاستغنوا عن تقييد الناقّة عبثاً حتى وفاتها .

والناقّة (رمز الأمومة والأنوثة) من ثمّ من رموز الخصوبة ، وقد رمزوا بها إلى السماء التي تتر غيبتها كما تدر الناقّة اللبن ، الأمر الذي يذكرنا بأسطورة "بقرة السماء " عند المصريين أيضاً ، تلك البقرة التي اضطلعت بحمل إله الشمس إلى أعلى بعد أن كان عرشه على الأرض ، وقد استطالت قوائمها استطالة لا نهائية لتصبح دعائم السماء الأربع ، ويصير جسدها رمزاً للسماء ذات النجوم . هنا نتضح الموازاة في الأسطورتين ، ولا عجب في هذا فالإنسان منذ القدم لا ينفك يسقط مشاعره على الطبيعة فيعتبرها أنثى أو أما حانية ، أو يتخذ لذلك رمزاً من عالم الحيوان: انثاقّة أو البقرة مثلاً . وسنرى في أشعار العرب كيف اهتموا بوصف الناقّة توطئة لمديح الملوك والأمراء ، فالناقّة تعنى فيما تعنى الحركة والعمل ومن ثم استمرارية الحياة وديمومتها. (٧٧) والناقّة العنتريس - التي ذكرها ابن الأبرص - لها نظير في السماء يسمى centaurus (قنطوروس) ومحلّها في وادي الظلمان كما يقول الفلكيون حيث تبدو النجوم فيه على هيئة النعام .. وفي كل طرف من طرفي الوادي ظليم بينهما مجموعة من الكواكب سموها للرئال . وفي القاموس المحيط أن القنطريس الناقّة

(٧٦) للمرجع السابق، ص ٧٨ .

(٧٧) للمرجع السابق، ص ٧٨ .

الشديدة الضخمة^(٧٨). ولا عجب إذن أن العرب كانت تستسقى بالنجوم ، فهي رمز الناقة الحلوب التي تدرّ لبنها للعطشى. فإذا تأملنا تشبيه إمطار السماء بالناقة المدرار للبن أدركنا أثر الأسطورة فيه ، وما أكثر التشبيهات التي تمرّ بنا في الشعر مرّ الكرام وهي في الواقع سلسلة أساطير عريقة ! وهي أساطير مليئة بالإشارات حافلة بالدلالات . وبناء على هذا لا نؤيد رأى بعض النقاد أن الشعر العربي الجاهلي كان شعراً خالياً من الرمز ، إذ يذهب هؤلاء إلى أن البداوة دمغت أدبهم بصفات منها الأمية والتناقل الشفهي عبر الروايات ، والبعد عن التأمل واستخدام الرمز ، فكل شيء - على حد تعبيرهم - واضح جليّ في تلك البيئة البسيطة الساذجة .

ويستشهد العلامة درويش الجندی على ذلك بما ذهب إليه فيليب حتى ، الذي يقرر أن البيانات السابقة على الإسلام قد عفا أثرها ولم يعرف عنها عرب الجاهلية شيئاً . ويذهب هارباك إلى نفس هذا الاستنتاج الذي يؤيده نيكلسون بدوره ، فيقول إن أثر الدين كان ضعيفاً في حياة العرب^(٧٩).

والواقع أنه ليس من السهولة بمكان أن نستوثق بهذه الأحكام ولا تلك الاستنتاجات ، ولا أن نوافق عليها . فاللغة العربية مليئة بالرموز ، والشعر الجاهلي نموذج أمثل للرمزية ، وتلك هي القضية التي نعتني بتوضيحها في هذه الدراسة .

وفي بيئة الكهانة والأسطورة لم يكن غريباً أن يلجأ أهل البادية إلى الكهان لينبؤوا بالنعوس والسعود ويقرأوا الطالع ، وإذا كان ثمة من علم منطق الطير - نعتي النبي سليمان بن داود عليهما السلام - كما نسب ذلك لذي القرنين ولقمان الحكيم ، فإن الإنسان ميال بطبعه لاستكناه الغيب والتنبؤ بحظه. فقد كان كهنة آمون طقوسهم الخاصة بالتنبؤ في معبد الكرنك، وكان الناس يقصدونهم، كذلك عرفت نبوءة معبد دلفي الخاص بالإله أبولو ببلاد اليونان، تلك النبوءة التي نكرت في مأساة أوديب على سبيل المثال. فلا غرو إذن أن يشيع لدى العرب التطير من أشياء معينة ، فكانت يتطرون بالمرأة والطامث والدار والقرس

بؤة

(٧٨) المرجع السابق، ص ١٠٢ .

(٧٩) درويش الجندی: الرمزية في الأدب العربي: ١٥٠ - ١٥٦، وقلن: Nicholson, A Lit. History. . p.

وعتبات البيوت والغراب - فأطلقوا عليه غراب البين - والغراب الأسود والعطاس والسعال والجمومة ، فأسموها أم الخراب أو أم الصبيان ^(٨٠). ونستشهد هنا بقول عنتره في رثاء مالك بن نويرة:

ألا يا غرابَ البينِ في الطيرانِ أعرى جناحاً قد عَدِمَتْ بناي

كذلك عرفوا ضرب القداح ، ومن ذلك ما يروى عن امرئ القيس حين هم بالأخذ بنار أبيه، فجهز لذلك جيشاً ، وفي طريقة نحو بني أسد مرّ "بذي الخلصة" وهو صنم بتالة بين مكة واليمن كانت العرب تعظمه ، فاستقسم عنده بأزلامه، وهي ثلاثة قداح : الأمر والناهي والمتربص . فلما أجالها خرج الناهي ، فأجالها ثانية فخرج الناهي، وكذلك في الثالثة، فغضب امرؤ القيس فجمعها وكسرها . وضرب بها وجه الصنم وخرج وهو يقول :

لو كنت يا ذا الخلص الموتورا مثلي وكان شيخك المقبوراً

لم تنه عن قتل العداء زورا ^(٨١)

وفي هذا الصدد - أي التطير ورمي القداح - يقول الكميت بن زيد الهاشمي في مدحته الشهيرة لآل بيت الرسول :

طربت وما شوقاً إلى البهز أطوب	ولا لعباً مني وذو الشيبير يلعب
ولم يكن دار ولا رسم منزل	ولم يتطربني بسان مغضب
وما أنا ممن يزجر الطير منه	أصام غراب أم تغرّ ثعلب
ولا السانحات البارحات عشيّة	أمر سليم القرن أم مرأعضب

والزجر الاستدلال بأصوات الحيوان وحركاته وأحواله على الحوادث المستقبلية، والسانحات الطير التي تمر من اليسار إلى اليمين وكان هذا قالاً حسناً عند العرب ، وأما البارحات فهي التي تمر من اليمين إلى اليسار ، وهذا قال سيئ ، والأعضب المكسور

^(٨٠) شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفلكور، ص ٤١٥ - ٤١٦ .

^(٨١) ديوان امرئ القيس، ص ١٢

وكان الكميت من أغزر الشعراء الهاشميين شعراً، وأشدّهم تفانياً في حب آل البيت،
يقول عنه العلامة القط :

"وقد عُرف للكميت بأنه كان يحسن الخطابة ، ولا شك أن هذه الموهبة تبدو جلية في
شعره السياسى بوجوه فنية كثيرة ، بعضها يتصل ببناء القصيدة وتسلسل صورها وأجزائها
، وبعضها خاص ببناء العبارة وإيقاعها وتكوين الصور نفسها " (٨٣) .

وهذا ما سنتناوله بشيء من الإفاضة في موضع لاحق من دراستنا.

(٨٢) المنتخب من أدب العرب: ٢ : ١٣٥. والكميت بن زيد الأسدي الهاشمي كان شاعراً خطيباً نشأ
بالكوفة وتأدب على علمائها وأخذ عن الأعراد وعالج الشعر، وبرز فيه واتصل بالولاة والهاشميين
يمنحهم وينال جوائزهم. وقد لقي في سبيل مذهبه الشيعي والعدناني بلاء كثيراً و توفي سنة ١٢٦هـ .
وشعره يظهر أثر الحفظ الكثير لأشعار سابقيه مع حسن العبك وإخلاص لرايه حتى أثار الفتنة بين
عدنان وقحطان وفتح الشيعة طريق مناظرة خصومهم بالشعر .. كما يقول أصحاب المنتخب. قارن
أيضاً: القط: الشعر الإسلامي، ص ٢٧٨ وما بعدها عن شعر الكميت.
(٨٣) القط: المرجع السابق: ٢٧٩.

الباب الثانى

نماذج من الشعر الجاهلى: امرؤ القيس

ما أوضح تجلى الأسطورة فى الشعر الجاهلى: الأسطورة ذات الرموز والإشارات واللغة البيانية الغنية بالأخيلة الضاربة بجذورها فى أعماق الطبيعة، وما أشد أسطورية تصورنا عن **الملك الضليل** الشاعر امرؤ القيس، فلأسباب كثيرة لم يصلنا شعر سابقه، فنسبنا إليه كثيراً من الأوليات. فالنقاد يجعلون منه الشاعر الأول الذى وقف بالأطلال واستوقف صحبه عليها، وشبه النساء بالظباء والبيض، ووصف الخيل وشبهها بالعقبان والعصى، وأجاد فى التشبيه وهو أحسن طبقته تشبيهاً وقيد الأولاد، وفصل بين النسب وبين المعنى. ونضيف لما قاله النقاد التشبيب بالعدلى ووصفهن تارة بأنهن درر يصونها البحر، وتارة بالظباء والمها، وتشبيه الكشح الهضيم بالجديل والسيقان بأعواد البردى والشعر بقنو النخلة، فضلاً عن تقديمه جملة من الأوصاف للجواد باستعارة أحسن صفات الحيوان له والرمز لقوته وسرعته، بل وصف الليل والهموم المصاحبة له^(١).

وفى هذا يقول مصطفى عبد الشافى إن ثقات الرواة أجمعوا على ابتداعه أشياء حازت الاستحسان، وجرى عليها الشعراء العرب، " فمنها: استيفافه الصحب، والبكاء فى أطلال الديار، ومنها: رقة الغزل، ولطف النسب والفصل بينهما وبين المعنى المراد، ومنها: قرب المأخذ، وتشبيه النساء بالظباء وبالبيض، وتشبيه الخيل بالعقبان وبالعصى وجعلها قيد الأولاد، وإحسانه التشبيه فى ذلك كله. وما لا جدال فيه أنه كان أجود الشعراء فيما طرق من أغراض، وما ابتدعه من المعانى^(٢)."

ولكننا إذ ننسب له كل هذه الأوليات إنما نتناسى تراثاً أدبياً عظيماً ورثه امرؤ القيس، وهو يمتد فى أقل تقدير إلى خمسة قرون، بل إننا نقول إن هذه الفترة السابقة له ليست إلا دورة فى عداد دورات أقدم منها. وإذا كان شعر امرؤ القيس ومعاصريه وصلنا

(١) راجع مثلاً: ابن سلام الجهمى: طبقات، ص ٢٦ - ٢٧ لا يذكر أوليات امرؤ القيس. كما يذكر أوليات النابغة والأحشى ص ٢٧ - ٢٩.

(٢) ديوان امرؤ القيس، ص ٢٤.

عبر رواية، فسَدَوْنَ منه ما تَوَنَ وأَهْمَل ما أَهْمَل، وربما وصلتنا القصيدة الواحدة في عدة روايات. فإن شعر الذين سبقوه قد فُقد، أو على الأقل لم يصلنا بعد، ولا نستغرب والحال هذه أن تكون الأوليات التي نسبت لشاعرنا إنما هي أوليات من سبقه.

وفي رأينا أن هذه الأوليات كلها تقاليد شفاهية قديمة دأب عليها الشعراء السابقون له، فقد وقفوا على الأطلال قطعاً، وثمة إشارة لهذا في قول عنتر:

هل غادر الشعراء من مرقم؟ أم هل عرفنا الدار بعد توهم؟

بل في قول امرئ القيس نفسه:

عوجاً على الطلل المميل لعلى نبكو الديار كما بكي ابن خزام؟

والواضح أن ابن خزام هذا كان ممن اشتهر بالبكاء على الأطلال قبل امرئ القيس. وذكر الفريجات في دراسته أنه امرؤ القيس بن حُمام (أو حدام أو خدام أو خدام) الكلبى، وقد روى عنه الأمدى في المؤلف والمختلف والبغدادى في خزائن الأدب وغيرهم. كما يروى ابن حزم أنه لم يجمع له سوى سبعة أبيات فضلاً عن بيت ينازعه فيه صاحبنا امرؤ القيس الكندى، وهو:

كأنى غداة البين يوم تمملوا لدى سموات الحى ناقض حنظل^(٣)

تعريف بالشاعر:

وقبل أن نفند آراء النقاد في هذا الصدد يجب علينا أن نعرف بسرعة بشاعرنا امرئ القيس، فهو من قبيلة كندة اليمانية التي كان منزلها غربى حضرموت، وقد تعدد ترحالها في أرجاء الجزيرة العربية. وإمارة كندة ازدهرت في نجد منذ أواسط القرن الخامس للميلاد، وتولى رئاستها حُجر أكل المرار، ويبدو أن إمارته تاهضت إمارتى المناذرة فى الحيرة والغساسنة فى الشام، وترتب على هذا حدوث صدام معهما. وفى القرن السادس تعاظم سلطان الحارث أمير كندة، وفى إحدى معاركه الطاحنة ضد المنذر بن ماء السماء خرب قتيلاً. وأما حُجر الكندى - أبو امرئ القيس - فقد قتلته بنو أسد لخلاف على إتاة كان

(٣) عادل الفريجات: لشعراء الجاهليون الأول، ص ٣٠٦ - ٣١٥.

يفرضها عليهم، كما أنه نكل بهم في إحدى غزواته وطردهم من منازلهم في جنوب وادي الرُّمَّة .. وتتعدد الروايات في هذا الشأن، وتذكر إحداها أن عبيد بن الأبرص شاعر بني أسد قد استعطف حجراً بقوله:

يا عينُ فابكي ما بنى أسدُ فحم أهل النخامة^(٤).

فعفا عنهم. ولا يعتقد العلامة شوقي ضيف أن حجراً مات غيلة بعد هذا، بل في معركة ضارية كانت الغلبة فيها لبني أسد على يده، مما ألقي بعبء الانتقام على كاهل ابنه امرئ القيس بن حجر^(٥).

والمظنون أن امرأ القيس ولد في أواخر القرن الخامس أو أوائل القرن السادس الميلادي، وما وصلنا عنه من روايات يشبه الأساطير، فقيل إنه كان يعيش حياة بوهيمية، فيسائر أخطأً من القبائل من طيء، وكلب وبكر ... يخرجون للصيد والطرْد، وينزلون بالغدران والرياض لينبحوا ويأكلوا ويشربوا الخمر، ويستمعوا للقيان. وقد ظل في حياة اللهو هذه دهرًا حتى أتاه مقتل أبيه فظل يعاقر الخمر حتى لا يكاد يفيق، فلما تنبه أقسم أن يأخذ بثأر أبيه، فتحالف من أجل هذا مع بكر وقبائل أخرى، وأمعن القتل في بني أسد حتى تشبثوا، ومن العجائب ما يروى عن رحلته إلى القيصر في الأستانة، وهو جوستينيان ودخوله الحمام معه، وأنه هام غراماً بابنة القيصر. ولما علم القيصر بهذا أرسل له جلة مسمومة فمات حين ارتداها^(٦). ويقال إنه دفن في أنقرة وكان القيصر قد ولاه إمارة ...

وأياً كان أمر هذه القصة فالنقاد يرونها أشبه بأسطورة لا نصيب لها من الواقع، ولكنها تدل على أية حال في رأينا على طبيعة ذلك الشاعر، فهو مغامر رحال مفتحم، وتتبدى لنا في شعره ومعلقته هذه الطبيعة في جلاء ووضوح. ولذلك لا نستبعد أبداً أن يكون

(٤) ديوان ليبيد: ص ١٣٧ (دار صادر - بيروت).

(٥) تعددت الروايات في شأن هذه النزاعات والحروب، وقد تناولتها تفصيلاً للمراجع التالية: الأصفهاني: الأغني - ط. - ساسي - ٨ : ٦٢، ياقوت: معجم البلدان: ٣ : ٤٢٨، ابن الأثير: الكامل: ط. المطبعة الأزهرية - ١ : ٢١٣، ابن خلدون: تاريخ ابن خلدون - ط. نهضة مصر ٢ : ٥٠. المفضليات: ط لايل: ١ : ٤٢٧، تاريخ الطبري - ط. أوربا: ١ : ٩٠٠، وقرن شوقي ضيف: العصر الجاهلي ٢٣٢ - ٢٣٥. وهو يحل الروايات المختلفة ويفضل بينها.

(٦) ضيف: العصر الجاهلي، ٢٤٠، عفت للشرقاوي: الأدب الجاهلي: ١٩٩.

قد التقى بالقيصر، فهو ملك ابن ملك، ولعل القيصر كان يسعى إلى استمالته إلى جانبه كما كان دأب القياصرة في سياستهم مع زعماء القبائل ليؤمنوا حدود إمبراطوريتهم التي أوهمها الصراع مع الفرس.

كم منزله الشعرية:

لامرئ القيس منزلة الرائد المبتكر في الشعر العربي، وهي منزلة أعلى منها قلة معرفتنا عن تلك الفترة المبكرة. وفضلاً عن الأوليات التي تنسب إلى ذلك الشاعر فقد كان فخوراً بشعره إذ يروى عنه أنه: "كان شديد الظنة في شعره كثير المنازعة لأهله مدلاً فيه بنفسه واثقاً بقدرته"^(٧). ويضربون لذلك مثلاً بالمماتة التي جرت بينه وبين التؤم اليشكري ومطلعها:

امرؤ القيسي: أحر ترى بريقاً هباً وهنا

التؤم : كنار مجوس تستعز استعاراً

على أن هذه المنازعة جرت عليه نقد زوجته التي فضلت على قصيدته:

خليلو مرا بو على أم جندب نقضوا لجاناة الفؤاد المعذب.

قصيدة علقمة بن عبدة في معارضتها، ومطلعها:

ذهبت من العجوان في كل مذهب ولم يكح حقاً طول هذا التجنب^(٨)

معلقة امرئ القيس:

والمعلقات تدل كما أجمع الرواة والنتاد - على نفاسة تلك القصائد وغناها وأوليتها، ويؤكد النقاد الآن أن امرأ القيس زعيم الشعراء الجاهليين، ويدلون على ذلك بشهادة الرسول ﷺ بالتفوق إذ جعله حامل لواء الشعراء بني النار وقائدهم. وإذا كانت القصائد قد رويت في الجاهلية فلن القارئ اليوم يقوم بدور الراوية والمتلقى معاً، مواجهها عوائق لغوية وقيمية

(٧) دلود سلوم: تاريخ النقد العربي، ص ١٠، ٢.

(٨) نفس المرجع، ص ١٠ - ١١.

ليست هيئة نظراً لاختلاف العصر والبيئة. كذلك تتضمن المعلقة إشارات إلى حكايات شعبية قد تصل إلى آفاق الأسطورة. إن قصة دارة جلجل حكاية شعبية مكتملة العناصر^(٩).

يقول **سليمان العطار**: وفكرة شفاهية الشعر الجاهلي وشعبيته تجعلنا نظن أكثر الظن في أنه قد فقد شيئاً أصيلاً وهاماً عند تدوينه. إنها طريقة الأداء والتلقي التي لا نكاد نعرف عنها إلا أقل من القليل، لكننا أيضاً إذا نظرنا إلى الفنون الشعرية الشفوية المؤداة اليوم أدركنا خصائص غنائية وتلحينية مفقودة كما ندرك تماماً نوعاً من الترابط الحميم كان لا بد أن يحدث بين الرواة والمتلقين..^(١٠).

وفي هذا المعرض يصدق ما قاله ابن الأثير عن أمثال العرب: "ذلك أن العرب لم تضع الأمثال إلا لأسباب أوجبتها، وحوادث اقتضتها، فصار المثل المضروب لأمر من الأمور عندهم كالعلامة التي يعرف بها الشيء، وليس في كلامهم أوجز منها، ولا أشد اختصاراً"^(١١).

وهذا الشعر الشفاهي لم يكن بدائياً كما يقول **ألبرت حوراني**، والمعلقة قصائد أصيلة من ذلك الزمان وإن تعددت صيغها بتعدد الرواة، فحوراني يعارض قضية النحل، معترضاً على طه حسين ومرجليوت، وقد استقر الباحثون على أن وضع بيت أو جملة أبيات لا يعني أن كل الشعر الجاهلي منحول^(١٢).

والقصيدة التي نحن بصددھا وهي معلقة امرئ القيس تقع في سبعة وسبعين بيتاً، ومُرحھا الأنباري والزوزني في "المعلقة السبع" وسليمان العطار، كما قدم لها عفت الشرقاوي تحليلاً لغوياً وافياً في "قضايا الأدب الجاهلي"^(١٣). وأما شوقي ضيف فيتناول المعلقة ضمن تحليله لشعر امرئ القيس بعمامة في كتابه "العصر الجاهلي"^(١٤). ويعنينا في

(٩) سليمان العطار: شرح المعلقة السبع، ص ٧ وراجع القصة في شرح المعلقة للزوزني كما سنورد فيما بعد.

(١٠) نفس المرجع، ص ٧.

(١١) ابن الأثير: المثل السائر، ص ٥٤.

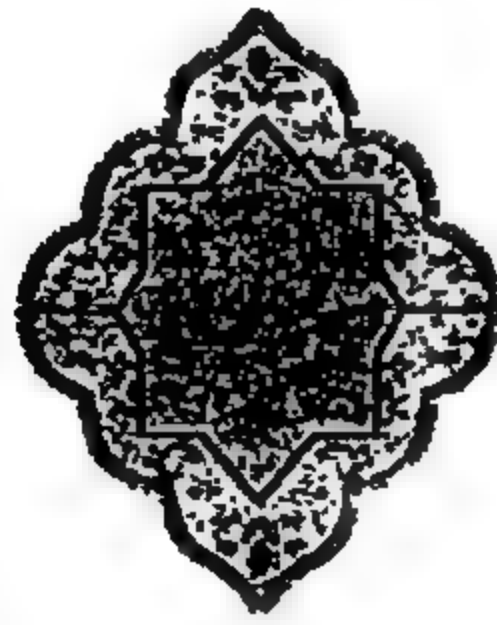
(١٢) ألبرت حوراني: تاريخ الشعوب العربية، ١ : ٣٩ - ٤٠.

(١٣) عفت الشرقاوي: الأدب الجاهلي، ص ٢٠٦ - ٢٢٧.

(١٤) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص ٢٤٨ - ٢٦٥.

هذا المقام أن نعرف بأهم موضوعات (فصول) المعلقة إذا يستهلها الشاعر استهلالاً جذاباً بالبكاء على الأطلال مخاطباً صاحبيه ذاكراً أسماء تلك المعاهد وما حل بها من إقفار شاكياً بُرح الهوى.

ثم ينتى بذكريات لهوه مع الحسان ومنهن أم الحويرث وجارتها (الأبيات: ٧ - ٢٨) كما يذكر أنه عقر مطيته للعدارى وأكل معهن وركب الراحلة مع ابنة عمه عزيزة بنت شرحبيل، وكيف اقتحم خدرها وراودها، وهي تمنع في الصد والتدل وتهده وتتوعده. وبعد ذلك يستطرد إلى وصف الحبيبة (الأبيات: ٢٩ - ٤٣) فيصور عبقها وبياض بشرتها وجمال نظرتها وجيدها وشعرها وكشحها وأصابعها .. إلى سائر تلك الأوصاف . وفي الأبيات (٤٤ - ٤٧) يصف الليل وأرقه وهمومه فيقارنه بالموج ثم ينتقل لوصف الذئب والحوار معه (٤٨ - ٥١) ويقال إن هذه الأبيات منحولة عليه. وما يلبث أن ينتقل إلى وصف فرسه الذي قيد به الأوباد (الأبيات ٥٢ - ٦١) ويمعن في وصف خفته وسرعته وقوته في استعارات بليغة أخاذة، فيشبهه مثلاً بخنروف الوليد الصغير الذي يديره بحبل يمسك به بكلتا يديه. ثم يعرج إلى الصيد والطعام (الأبيات ٦٢ - ٦٩) فيصف الطراد والطهى وينتفى على فرسه. وإذا به يختتم القصيدة بفصل وصفى (الأبيات ٧٠ - ٨١) إذ يصف لنا المطر والطبيعة، فيشبهه البرق بسنا الراهب المتبئل، والسيل الذي يتبعه وكأنه يغرق السباع ويطاردها.



الفصل الأول من المعلقة

والقصيدة في مجملها حافلة بالإشارات الرمزية وتتسم بالمنحى الرومنسى القوى، وهذا ما سنوضحه في تحليلنا فصولها تحليلاً أدبياً^(١٥). فالفصل الأول (١ - ٦) ظاهره الوقوف بالأطلال واستيقاف الصحب بها، وباطنه تصوير حال الوله والعشق التى أملت بالشاعر وعرض تيار شعوره الغارق فى الذكريات.

<p>بَسَقَطِ اللّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ لَمَّا نَسَجَتْهُ مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالِ وَقِيَعَايَا كَأَنَّهُ حَبَّبٌ فَلَقَلِ لَدَى سُمُرَاتِ الْحَقِّ نَاقِفٌ حَنَظَلِ يَقُولُونَ لَا تَهْلِكْ أَسَى وَتَجَمَّلِ فَهَلْ عِنْدَ رَسَمِ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ</p>	<p>قِفَا نَبِكِ مِنْ ذَكَرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ فَتَوَضَّعْ فَالْمَقْرَأَةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا تَرَى بَعْرَ الْأَرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا كَأَنِّي غَدَاةَ الْبَيْنِ يَوْمَ تَحْمَلُوا وَقَوْفَاً بِهَا مَحَبَى عَلَى مَطْيَمِ وَأِنْ شَفَائِي عِبْرَةٌ مُهْرَاقَةٌ</p>
---	--

يدل على هذا عبارات مثل: ذكرى حبيب - لم يعف رسمها - بعر الأرام - ناقف حنظل - لاتهلك أسى - إن شفائى عبرة - .. إلخ . وذكرى الحبيب تحيل إلى تذكر الأماكن التى جمعت به: سقط اللوى والدخول وحومل وتوضح والمقراة، فما ذكر هذه جميعاً إلا دليل على تمكن حال الوجد من الشاعر، وهى لم تزل حية حاضرة فى خاطره، إذ لم يعف رسمها أو لم يكد، وهل بعر الأرام إلا أثر يفيد أن الديار لم تزل أهلة مفعمة بالحياة إذ تجول الظباء فى جنباتها؟ مع أن ظاهر العبارة يدل على أن الديار أصبحت خالية من أهلها! صحيح أن الأحبة فارقوها فبدت عافية رسومها شاحبة أطلالها، ولكن (الظباء) لفظ يرمز إلى الشمس ومن ثم إلى المحبوبة، وحتى لو أخذنا معناه القريب فهو حيوان جميل محبوب. وبصدد الأماكن التى يذكرها الشاعر مثل الدخول وحومل يرى الباقلانى وهو مثال للنقاد التقليديين أن ذلك إسراف فى ذكر أماكن الهوى، بينما يفند عفت الشرقاوى هذا، فيرى أنه دليل استغراق الشاعر فى فكرة الفناء. يقول الشرقاوى: "قليل المقصود هو التعريف ببعض أماكن اللهو التى كان يغشاها - على الحقيقة - كما فهم الباقلانى وغيره، وإنما يصير

(١٥) راجع القصيدة فى: الزوزنى: شرح لمعلقات السبع، ص ٢ وقرن حيوان امرئ القيس: ص ١١٠-١٢٢ .

الهدف من هذا التعدد هو التعبير عن استغراق الفناء لجميع ما يكون، فمهما تعدد الأماكن، ومع واقعيتها القريبة التي نعرفها جيداً عن كثب، فهي إلى زوال وسواء علينا أئلمسنا آثار الأحبة هنا أو هنالك، في هذه أو تلك من الأماكن، فالموت في النهاية يشمل كل حي، وذلك هو مغزى الإحساس بالألم الذي يعبر عنه امرؤ القيس، فهو لا يبكي حياً شخصياً هو حب عزيزة أو فاطمة أو غيرهما كما فهم النقاد وإنما يبكي الحياة نفسها: وما فيها من تناقض، وما تنتهي إليه في كل حال من الفناء^(١٦).

وثمة ملاحظة أخرى وهي أن الشاعر لمح الجمال فيما يبدو قبيحاً مثيراً للاشمئزاز ، فإذا به يشبه بعر الأرام (روثها) بحب الفلفل المتناثر، ليصنع من القبح جمالاً أو لنقل القبح الجمال. وإذا كان قد نجح في هذا فإننا نرى أن الدادائيين قد انحطوا بجمال الفن إلى درجة القبح المنفر الباعث على الاشمئزاز حقاً حين نادوا في خضم ثورتهم الفنية حوالى عام ١٩١٩ بأن الفن ليس إلا عرضاً للقمامة القذرة ممتزجة بالكلام الفارغ أو اللغو والهراء الذي لا معنى له^(١٧).

وفى هذا يحضرنا تعليق سليمان العطار إذ يقول: "والبعر رمز للذكرى والمنزل معاً. تبقى آثار الحبيب في قبحها بسبب كونها أشياء مهجورة لكنها أسهم تشير لجمال الحبيب الخالص من ناحية، وللآلام من ناحية أخرى: يرمز البعر للقبح، والأرام للجمال الخالص والفلفل للآلام الحارقة"^(١٨).

والشاعر من فرط ولهه، يبدو تائها كناقف الحنظل، أو داعم العينين مثله. فناقف الحنظل الذي يستخرج حباته لا يملك أن يمسك دموعه، فالصورة إنز موحية بفيض الدمع وسخه وجريانه في تلقائية وغزارة لتشير إلى شدة الحزن للفراق فضلاً عن الرغبة الكامنة فى إحياء الطلل بسكب ذلك الفيض أو السجل من الدموع. وقد أكملت (سمرات الحى) أى شجرات الصمغ العربى الظليلة الممّدة نصر التصوير، فهي ترمز إلى الحماية وتشيع

(١٦) عنت الشرفاوى: الأدب، ص ٢٣٦ - ٢٣٧ .

(١٧) إحصان عباس: فن الشعر، ٨٦ - ٨٧. ولما للدلائلية فجماعة من متبعي الحرب ظهرت فى زيورخ جول عام ١٩١٩ حينما وضعت الحرب العالمية أوزارها، ومنهم هوجو بول وهولز بنك وترستان تزارا .. راجع : نفس المرجع، ص ٨٧ .

(١٨) سليمان العطار: شرح لمعلقات السبع، ص ١٢ .

روح الحياة. والشاعر إذا يبدأ قصيدته بخطاب الصناحيين: "قلأ لبيك، لا يلبث أن يكرر نداهه ويؤكدده، فيقول وقوفاً بها صبحي - في البيت الخامس. وكأن ما أفاض في بثه من لواعج، قد حال بينه وبين صحابه فبدا لو أنه نسيهم وهو غارق في أحزانه ودموعه، فإذا به يناديهم من جديد لينكرهم ويساعد نفسه أن تفيق من لواعجها. والصحاب يردون ليكملوا الحوار، فيقولون له: لا تهلك أسي وتكمل، والعبارة فيها اكتفاء بلاغي إذ تعني تجمل (بالصبر والجلد)، والنهي والأمر فيها متكاملان ليعبرا عن مشاركة الصاحب للشاعر، فهم يدركون - على وجازة عبارتهم - مدى مصيبة الشاعر وجزعه: "لا تهلك أسي وتكمل". هذه العبارة اليسيرة في لفظها إنن توحى بموقف عميق في دلالاته وإشارته. وهذا يتوارد رأى النقد أن المطلع الطللي في القصيدة الجاهلية ينبغي أن ينظر إليه في إطار القلق الوجودي الذي كان يعترى الشاعر البدوي إزاء معميات الحياة وكوامنها، فالطلل إنما يرمز للفناء ويثير ذكريات الهوى فيبعثها من جديد فإذا الحبيب كأنه حاضر شاخص للعيان، كما يعكس الطلل مأساة الرحيل وفراق الأحبة وما يكيده الزمن للإنسان .. وهذا تفسير مقبول في بعض جوانبه.

"فالدكتور عز الدين إسماعيل يرى في هذه المطالع التشييبية تعبيراً عن نوع عميق من القلق إزاء معميات الحياة عند شاعر يصطدم في نفسه الإحساس بالتناقض واللامتناهي والفناء (مجلة الشعر - للقاهرة - فبراير ١٩٦٤). وفي هذا التفسير تقف الأطلال في القصيدة الجاهلية رمزاً للفناء والموت، ويبقى الحب رمزاً للحياة. ألا يهدم الموت ما يصنع الحب؟ فبين الموت والحياة يقف الشاعر مدركاً لأزمة عصره" (١٩).

وقد استمر تقليد بكاء الأطلال والنسيب فيما بعد، فأخذ به وحافظ عليه بعض الشعراء حتى العصر الحديث، والمعقول أن هذا التقليد تنوعت دلالاته الرمزية على مر العصور، مما يفرض على الناقد أن يبحث عن تفسيرات مناسبة له. وقد تناولنا هذه المسألة في دراستنا لمعارضات البارودي إذ للزم في بعضها مذهب القدماء في الأطلال، وأشرنا إلى تحليل فالتر براون - المستشرق المعروف .. لبكاء الأطلال في مطلع القصيدة العربية، فقد ذهب مذهباً وجودياً في تحليله، فأكد أن جنين الشاعر العربي للمرأة - وهو في بيئة

(١٩) عنت الشرفاوي: الألب، ص ٢٣٢.

قاحلة يراخه نواحيه على الحياة بها - هو الذي يدفعه إلى النسيب وذكر مفاتن المرأة وبكاء الأطلال، لأن هذا الموقف يعزیه عن فقد الحنان أثناء ترحاله^(٢٠).

وفى البيت السادس يرد الشاعر مباشرة وكأنه يشير إلى انشغال خاطره بهذا الحوار الجدلي مع رفاقه: وإن شفتي عبرة، فيؤكد أن شفاءه في البكاء، وما أبلغ رمزية البكاء، فالدموع في الأسطورة ليست إلا الماء الذي منه خلق الكون فثبت في جنباته الحياة، والعين الباكية اعتبرها القدماء المصريون الإلهة الأم الخالقة كما يقول كلارك. ولكن الشاعر لم يلبث أن يفیق من هول الموقف فيكتشف أن ذرف الدموع على الطلل لن يفيد. فما من ورائه معول، وقد أكد هذا الاكتشاف باستخدامه أسلوب الاستفهام الإنكاري: وهل عند رسم دارس من معول؟ ويقول الأصمعي في شرحه: للدارس الذي ذهب بعضه وبقي بعضه، وقال آخرون: ليس قوله: "فهل عند رسم دارس" يناقض قوله: "لم يعف رسمها" لأن معناه لم يدرس رسمها من قلبى وهو فى نفسه دارس^(٢١). فإذا أعدنا النظر فى هذه الأبيات الافتتاحية وجدنا أن فكرة البكاء تسيطر على الشاعر، لأن البكاء قرين فعل الخلق فى الأسطورة كما أوضحنا (خلق رع البشر من دموعه)، ولأن استئزال الدمع مدراراً من عيني الشاعر ربما اقترن فى وجدانه بنزول الغيث من المزن، وما يترتب على ذلك من إعادة الحياة إلى الكون كله المحيط بالشاعرة مما يعهد لعودة أحبابه الطاعنين. ولا أدل على ارتباط العين بالمزن من قول عنتره الغبسي:

جاءت عليه كل عين فرة
فتروا الذباب بها يغتو وحده
فتروكن كل حديقة كالدرهم
طوباً كفعل الشارب المتوهم^(٢٢)

(٢٠) فايز على: معارضات البارودي، ٤٧-٥٠ وأيضاً: الألب المصري ٢: ١٥١.

(٢١) الأنباري: شرح القصائد، ص ٢٦. ويرى ابن قتيبة أن مقصد القصيد إنما ابتداء فيها بذكر الديار والدمع والآثار، فشكا وبكى وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليكمل ذلك سبباً لذكر أهلها الطاعنين عنها: راجع: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص ١٤ وفى حسن المطلع يرى ابن رشيق أن حسن الفواتح داعية الانشراح وعلى الشاعر أن يرضخ عن التعقيد فى الابتداء فإنه أول القى. راجع: ابن رشيق: العمدة، ص ٢١٧-٢١٩.

(٢٢) تهذيب الحيوان للجاحظ: ٩٠-٩١، وقرن ديوان عنتره، ص ١٩ - دار صادر بيروت ١٩٥٠.

فالعن الثرة هي السحابة الهتون، وهي تحيي موات النبات. ويحيلنا هذا التأمل إلى معنى مفترض للبيت السادس:

وإن شغائي عبوة مهراقاً
فهل عند رسم داري من مهول؟
(وإن شغائي عبوة إن سفتها
فهل عند رسم داري من مهول؟)

فالشرط الأول يؤكد أن شفاء الشاعر في البكاء، ويأتي الشرط الثاني إذن ليؤكد هذا الشعور الصادق، فيقول إن الرسم الدارس - وحده - لا يفيد شيئاً (بدون البكاء عليه) إذ أن البكاء هو الذي يحييه ويعيده إلى سالف عهده نابضاً بالحياة. أفنقول إن البكاء إذن طقس سحري تسلك إلى وجدان الشعراء من الأساطير القديمة؟ هذا ما نفترضه، وإنه طقس جماعي لأنه يتكرر في قصائد الشعراء الجاهليين بلا استثناء أو يكاد . وقوله - إن سفتها - يفيد تمنى البكاء أي إن استطعت أن أسفحها - وأما قوله مهراقاً فيفيد تمام الفعل أي أن العبوة قد سفتت فعلاً والفرق بين المعنيين واضح.

ونتساءل الآن: أين ذات الشاعر؟ إنها تبدو تائهة محتارة ما بين الذكريات ورؤية الغزلان أو آثارها وبين الأطلال وبين الحديث مع أصحاب الموجودين فعلاً مع الشاعر أو الذين يتوهم حضورهم. والشاعر موزع بين عبراته وحيروته لا يملك زمام فؤاده. والأسلوب الذي عبر به الشاعر مفعم بالأخيلة ذات الإشارات والرموز التي حاولنا أن نستبطنها ونرصد دلالتها على حاله.

إن حرص الشعراء قديماً على استهلال قصائدهم بالبكاء على الأطلال - منذ الجاهلية الأولى أي قبل امرئ القيس - يؤكد لنا أنه صار رمزاً عميق الدلالة يكرنا بما اعتاده القدماء من الأزمان الغابرة من تقاليد مقدسة مثل للرحلة إلى أبيدوس. فقد كان السائد أن تصور تلك الرحلة (الرمزية) التي يقوم بها المتوفى إلى مقبرة أوزير (إله الآخرة) الكائنة بأبيدوس - وهي بمثابة مكة للمصريين آنذاك - لينعم ببركاته .. فتكاد لا تخلو مقبرة من تصوير تلك الرحلة .

والمقارنة هنا واردة: الأطلال في مستهل القصيدة، والرحلة إلى أبيدوس في مستهل الأنشطة التي يقوم بها المتوفى (مصورة على جدران المقبرة). الأطلال رمز يقف به

الشاعر مثل القبر الرمزي في أبيدوس الذي يطوف به المصري القديم (في مماته وحياته).
هذه موازنة بين طقسين، وهي جدرة بالتأمل...

الفصل الثاني (الأبيات: ٧-٢٨)

٧. كدأبك من أم الحويرث قبلها وجارتها أم الرباب بمأسل
٨. إذا قامتا تضوع المسك نسيم الصبا جاءت برّيا القرنفل
٩. ففاضت دموع العين منى صبا على النحر حتى بلّ دمعى محمل
١٠. ألا ربّ يوم لك منهن صالح ولا سيما يوم بدارة جلجل
١١. ويوم عقرت للعداري مطيتي فيا عجباً من رحلها المتحمل
١٢. ويا عجباً من حلها بعد رحلها ويا عجباً للجازر المتبدل
٢٣. فظل العداري يرتمين بلحهما وشحم كهّاب اليميس المفتل
١٤. تدار علينا بالسيف صاقتا ويؤتى إلينا بالعبيط المتثل
١٥. ويوم دخلت الخدر خدر عزيزة فقلت لك الويلات إنك مرجلي
١٦. تقول وقد مال الغبيط بنا معاً عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزلي
١٧. فقلت لها سيرى وأرخى زمامه ولا تبعديني عن جنائك المعلل
١٨. دعى البكر لا ترثي له من ردافنا وهاتى أنيقينا جناة القرنفل
١٩. بنثر كمثل الأقحوان منور نقي الثنايا أشنب غير أثعل
٢٠. فمتأك حبلى قد طرقت ومرضع فالهيتها عن ذى تمائم محول
٢١. إذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشق وتحتى شقها لم يحول

هنا يستمر نسق الذكرى والحنين إلى الماضي في مطلع الفصل، فتعبر عنه عبارات:
كدأبك، وإذا قامتا تضوع المسك اضت دموع العين، فالدأب أى العادة التى اعتادها فى
الماضى، وقوله: كدأبك تشبيه لما مضى من حبه الديار بحب أم الحويرث. وأما قامتا
وقاضت ففعلان ماضيان يعبران بشكل ما عن الارتباط بالحاضر، فهما - أى أم الحويرث
وجارتها - قد اعتادتا القيام، والشاعر فاضت دموعه شوقاً أى فى التو واللحظة. وهنا تفيض

الدموع حتى تبل محل سيفه، وهذه مبالغة تشير لغزارة الدمع، وهي غزارة ضرورية لاسترجاع الحياة المسلوقة كما أوضحنا.

ولا يلبث الشاعر أن يستطرد إلى رواية واقع الحال، فيقص علينا كيف نجح في مقابلة محبوبته وصواحبها في يوم دارة جلجل، ثم إذا به يذكر يوم عقر ناقته للعداري مفاخرأ به ومفضلاً له، ولعلنا هنا نفترض وجود ارتباط وجداني عميق بين الفكرتين: الاغتسال بالدموع في الفصل السابق وتوكيده في مطلع الفصل الثاني من جهة ونبح الناقة الذي يتداعى مع فكرة الخلاص من رمز الشر من جهة أخرى باعتبار أن الناقة المشثومة كانت سبباً لحرب البسوس أو ناقة صالح عليه السلام التي نبحتها ثمود فحل بها عقاب الله وغضبه (٢٣). ولا نغنى أبداً أن الشاعر ذبح ناقته إرضاء لهذه الشعيرة وتحقيقاً لها، فالسبب الظاهر هو إيلاء الوليمة لذلك المحفل، ولكن هذا لا يتعارض مع تداعي الفكرتين اللاتي أشرنا إليهما معاً في اللاشعور، مما يبرر ورودهما في هذا السياق معاً: وإذا كان عقر الناقة على هذا النحو شعيرة وطقساً يستدعى في الأذهان شعور القداسة والتعبد، فإن دخوله الخذر يستدعى نفس الشعور إذ يولّز دخول الكاهن قدس الأقداس في المعبد القديم. فالشاعر في كلتا الحالتين لا ينفك مستغرقاً في طقوسه الأسطورية على الأقل في عمق وجدانه ولا شعوره.

وقد اختص الشاعر ذلك اليوم فقال: ولا سيما يوم بدارة جلجل، وقد ذكره قبل ذلك بعد رب التي تستخدم عادة للتقليل، فكأنه يختص هذا اليوم بذكرى خاصة ترفعه لنفس المنزل التي حظيت بها الأطلال في ذاكرته. وقد حفر هذا اليوم في ذاكرته حتى أنه يصف العداري وصف الحال الراهنة وهن يرتمين بلحمها - أي لحم الناقة، أي يتهادينه فيما بينهما، أو أن كل واحدة منهن تزعم أنه اختص به صاحبته الأخرى. وهنا نلاحظ دقة وصف تفاصيل الموقف كأن الشاعر قصاص ماهر يرسم لنا أبعاد الشخصيات السلوكية، وقوله:

(٢٣) تروى الأخبار عن ثمود بن عامر بن إرم من بني سام من نوح أقام في بابل، ورحل إلى الحجر بين المدينة والشام حيث مدائن صالح وهي حجرات منحوتة في الصخر لثمود، نسبة إلى النبي صالح عليه السلام الذي أرسل فيهم في القرن الخامس الميلادي. وهناك آثار ثمود الذين بادوا قبل زمن موسى عليه السلام. إذ دمرهم الزلزال. ومن تبقى من ثمود سكنوا في السامرة بفلسطين وكان تكميرهم عقاباً لهم من الله على تكذيبهم صالح، إذ عقروا ناقته، التي صارت مضرب المثل في تعلية الحظ، أو يقال أحمر صالح راجع: Nicholson, Literary History, p. ٣ وقلرن: الموسوعة الثقافية، ٣٢٤.

بلحمها وشحم .. لا بد أنه يعطى ناقته تجسيدا وحضوراً في هذه القصة الطريفة، فاللفظتان توحيان بالحيوية، وربما ترمزان في الوقت ذاته إلى طقس قديم وهو التهام الحيوان المقدس (الإله) كما في متون الأهرام، إذ نجد الفرعون أوناس يقوم بهذا الطقس فيختار كبار الآلهة لغدائه وصغارها لعشائه، أو كما كان الفراعنة والنبلاء يلتهمون الثور المقدس^(٢٤). والطقس ينبغي أن يفهم منه رمزيته وإشارته، فليس المقصود بطبيعة الحال الدموية والتوحش، ولكن الرمز، وهو أن يكتسب الإنسان خصائص تلك الآلهة أو ذلك الثور الذي يلتهمه. وعموماً فالبيت يوحى لنا بأن العذارى قد استغرقت في الإعجاب بلحم الناقة وشحمها حتى يخيّل لها أنهم صرن وإياها شيئاً واحداً، فالشاعر نجح إيما نجاح في تصوير عمق شعورهن، وتشبيه الشحم بأطراف الثوب الحريري يرمز كذلك إلى الإحساس بالخفة حتى أن الشحم صار ناعماً كالحرير بل يكاد يتطاير من خفته كأطراف الثوب، فلنا أن نتصور أى نشوة هذه! ولما كانت عنيزة ابنة عمه درة أولئك العذارى ومقصد الشاعر من غزله وتشبيهه فقد استطرد في وصف حوارها معها (١٣ - ١٥) :

ويوم دخلت الخدر عنيزة	فقلت لك الويلات إنك مرجلي.
تقول وقد مال الغبيط بنا معاً	عقرت بعيري يا امرأ القيس فازل.
فقلت لها سيري وأرخي زمامه	ولا تبعديني من جناك المعلل.

وهو حوار عالى الإيقاع إذ تنشى بذلك عبارات التواعد منها والتهوين منه، فهي تقول: لك الويلات، عقرت بعيري أى أنبرت ظهره. وهو مقتحم (دخلت الخدر) والعبارة فيها إفشاء لغرامه إذ أنه دخل مخدعها (هوجها)، كما يقول: سيري وأرخي لجامه - أى لا تهتمى بأمر البعير إشارة إلى استغراقهما في حال الهوى، ولا تبعديني عن جناك المعلل - إشارة إلى فرط ولله وتعلقه بها حتى طلب منها أن تمنحه ثغرها الذى يلهيه ويعلله، وكأنه (طفل صغير). وفرط تعلق الشاعر بمحبوبته - يصور نفسه كالطفل الصغير ذى التمانى أى التعاويذ (كناية عن الصغر) إذ حل محل دلفها المحول أى الذى تم حوله أى عامه -

(^{٢٤}) وجد في السيرايوم بسقارة تابوت خشبي عليه تصوير وجه أحد أبناء رمسيس الثاني (الأمير خعمواست) وفي داخل التابوت كانت المفاجأة: عظام أحد الثيران، ومن هنا افترض الأثريون أن النبلاء كانوا يقومون بالتهام لثيران المقدسة لاكتساب صفاتها .. راجع: F. Aly, Apiskult, S. ٣٩.

وسواء أصبحت هذه الأخبار أو لم تصح فإن في المعلقة وغيرها من أشعاره وأخباره الصحيحة ما يدل على أنه كان يحيا حياة لهو بعيداً عن أبيه وقبيلته، وأنه علم بمقتل أبيه في غربته وتشرده فعاد ليأخذ بثأره في قصة طويلة محزنة لقي فيها امرؤ القيس في حياته شر ما لقيه في حياته كلها من الغربة والتشرد والضياع^(٢٦).

ويتابع الشاعر هنا نمو هذا الشعور في نفسه (الرغبة في الانتصار) ويصفه ويشخصه من خلال نداعى تكرياته العاطفية وهي تكريات يلاحق بعضها بعضاً، ويتحقق لها الحياة من خلال هذا الأسلوب القصصى الذى يقربها من الواقع الحقيقى قريباً شديداً. وقد تنوعت هذه التكريات أو قل هذه القصص العاطفية تنوعاً واضحاً: فهو يذكر "أم الحويرث" وأم الرباب وعنيزة ابنة عمه، ومن كان معها من العذارى، كما يذكر غيرهن من النساء. وقد طال هذا القسم الغزلى من معلقته طويلاً (ملفتاً) والذى يهمن منه أمران: هذا التنوع الذى يتمثل فى كثرة من يذكرهن من النساء، وهذا الانتصار الذى حرص على أن يحققه فى علاقته بهن^(٢٧).

ويؤكد العشماوى هذا التفسير فيقول: بأن "وصف الناقة والفرس والليل والسيل .. جميعها أشبه بالرموز التى تشتمل على هذا المعنى الذى ساد الشعر الجاهلى كله، والذى يكشف عن حقيقة موقف البدوى من الحياة ورغبته فى الانتصار عليها بكل ما أوتى من قوة، ويكفيك أن تنظر إلى أوصاف الناقة فكلها أوصاف مشتقة من معانى القوة ..."^(٢٨). ويبلغ الغرام مبلغه فى البيت التالى الذى اعتبره النقاد القدامى غاية فى انحراف الطبيعة وعدم استوائها، فهو يجمع بين مواقعه لها وهى حبلى وإرضاعها طفلها. وسواء عبرت الأبيات عن تجربة واقعية - مستبعدة الحدوث بهذه التفاصيل فى ذات اللحظة - أو تجربة متخيلة ركّب الشاعر عناصرها من بعض تجارب وأضاف إليها من بنات أفكاره - سواء كانت هذه أو تلك؛ فإن البيت الأخير يجمع المعاشرة الجنسية والأمومة فى آن، وهذا ينقلنا إلى عمق الأسطورة، حيث تجتمع الأ - المتناقضة فى صعيد واحد - والأسطورة فى هذا المعرض أصدق تعبيراً عن واقع الأشياء والمشاعر من أى جنس أدبى آخر - لأنها

(٢٦) إبراهيم عبد الرحمن: قضايا الشعر، ص ١٩٣.

(٢٧) نفس المرجع والصفحة.

(٢٨) محمد زكى العشماوى: قضايا النقد، ص ١٣٦.

تفصل الخيوط والألوان المتداخلة متحررة من لزوم التفسير المنطقي لكل شيء، فالطبيعة الإنسانية حافلة بالأمزجة المتضادة والأهواء المتصارعة والرغبات الجامحة، وهذه الطبيعة نفسها سرعان ما تقيء إلى العقل والصواب فتبدو في تمام اعتدالها. والإنسان قديماً أسقط فكره هذا على الطبيعة، فتخيل السماء امرأة جميلة أو بقرة فياضة بالأنوثة ترضع وليدها (الفرعون أو البشر عموماً) وأفاض في تصوير أنوثتها، فهي مصدر الغيث والحيا فوق كل شيء، وفي معرض آخر صورها وهي الأنثى: نوت في حالة عناق حار مع الأرض (الإله: جب) حتى أن الإله رع قُجع حين رآهما فأمر شو إله الهواء بأن يفصلهما، فرفع نوت بذراعيه لتصنع بجسدها وذراعيها وساقها الممتدة قبة السماء المستديرة^(٢٩).

والقرآن الكريم صور فصل السماء عن الأرض **أولم ير الذين كفروا أن السموات والأرض كانتا رتقاً ففلقناهما وجعلنا من الماء كل شيء حي** (الأنبياء/٣٠) واللافت للنظر أن الله جل وعلا يقرن فصل السموات والأرض بفكرة الخلق من الماء مباشرة، فكان الفصل كان ضرورياً لهبوط المطر (الماء) ومن ثم استمرار دورة الحياة بالتزاوج - إذ انفصلت الأنثى (السماء) عن الذكر (الأرض). والعلم يفترض انفصال السموات عن الأرض وفق نظريات وفرضيات يعرفها علماء الفلك. ولا يقوّننا هذا الاستطراد إلا إلى حقيقة واحدة وهي أن ثمة تصورات علمية ودينية وأسطورية للشئ الواحد، والشاعر إن أخذ بإحداها فأجلد فهذا شأنه، وإن ارتد إلى التصور الأسطوري فإنه لا يبعد عن الحقيقة أبداً بل يظل مجيداً في تعبيره عنها. وإن بدا تعبيره مفارقاً للمنطق فإنه في واقع الأمر عين المنطق والصواب. فما نقرأه في هذا البيت ونحوه يدل - فيما يدل - على خصب الخيال ووفرة الإلهام والتشويق لإبراك صميم الأشياء كما يدل على حيوية الشعر العربي واتصاله بمنبع الأسطورة المتجدد. وليت شعرا عانا المحدثين يولون هذه القضية

(٢٩) رع رأس تلسوع أون (هليوبوليس أو مدينة الشمس) الذي يضم أيضاً إبنيه شو (الهواء) وتفنوت (اللطيفة) وحفيديه: جب (الأرض) ونوت (السماء) ثم الجيل التالي لهما: أوزير (الخير)، ست (الشر)، إيزيس (السحر) والعمرش (ربة البيت). راجع: فايز عطي: الديانة المصرية، ص ٤٥ - ٤٩ وفيه إشارة لمراجع أخرى لبلاج وكيس ودودر ومورتيس وغيرهم.

عنيتهم، إذن لكفوا عن توجيه سهام نقدهم للشعر القديم، وأقبلوا عليه يعيدون قراءته ليقفوا على دلالاته المتجددة في كل قراءة^(٢٠).

<p>ويوماً على ظهر الكتيب تعذرت أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل وإن كنت قد ساءتكم منى خليقة أغرتكم أن حبك قاتلي وأني قسمت الفؤاد فنصفه وما ذرفت عيناك إلا لتضربني وببيضة خدر لا يرام خباؤها تجاوزت أحراساً إليهما ومعضراً إذا ما الثريا في السماء تعرضت فجئت وقد نضت لنوم ثيابها فقلت يمين الله ما لك حيلة خرجت بها أمشي تجر وراءنا</p>	<p>على وألت خلفاً لم تحلل وإن كنت قد أزمعت صرعى فأجمل فسلو ثيابكم من ثيابي تنسلي وأني كنهما تأمري القلب بفعل قتيل ونصف في حديد مكبل بسموك في أعشار قلبه مقتل تمتعت من لحيها غير معجل على حراساً لو يسرون مقتلي تعرض أثناء الوشاح المفصل لدى العترة إلى بسطة المتفضل وما إن أرى عنك الغواية تنجلي على أثرينا ذيل مرط مرحل</p>
---	--

وفي جملة الأبيات التالية (١٧ - ٢٨) يظهر لنا الدليل على مدى علاقة شعر امرئ القيس بالتعبير الأسطوري، إذ يظهر في بعضها بوانر الغزل المعنوي ولوازمه . والمطلع يعيدنا إلى الطبيعة: ويوماً (ويوم) على ظهر الكتيب... وثمة تغير واضح في موقف الحب، فالحبوبة أكثر وقاراً ولعلها حبيبة أخرى إذ يدعوها فاطم (فاطمة) والشاعر معتدل في حديثه عقلاني في تصويره على غير عهده. وثمة على أية حال تقارب بين شخصيات ثلاث هي: عنيزة وفاطمة وبيضة الخدر، وفي هذا يقول العطار: "وأخال أن عنيزة هي فاطمة هي

(٢٠) شاع لدى النقاد الاعتقاد بأن الرومنسية نشأت عقب الثورة الصناعية في أوروبا متجاهلين تماماً شعر الطبيعة عند العرب منذ العصر الجاهلي ودلالاته الرومنسية والرمزية، ولا ندرى سبباً لهذا سوى محاكاة النقد الغربي ونقله بحذائيره وكأنه كل شيء. راجع مثلاً: محمد منور، ص ٦٠ - ٦٦ وقلرن شوقي ضيف: النقد: ١٦ - ١٧ عن الرومنسية.

بيضة الخدر هذه، فهو يكاد يعلن في وضوح أن نتيجة الرجاء (أفاطم مهلاً...) قد قبلت
فقال المراد على وعورته بمثابرتة في طلب المحبوبة..^(٣١).

ويظهر موقف العقلانية هذا في العبارات: تعذرت - لم تحلل - مهلاً بعض هذا
الستل، فالحبيبة تنعذر أى تتمنع وتتصعب وتختلق الأعذار، والكلمة تشترك مع العذراء
والعذرية في الجذر فتوحى بهما أيضاً، وهى لم تحلل فى يمينها أى لم تستثن منه فهو يمين
واقع إذن. والشاعر يستمهلها طالباً أن تعدل عن تطلها أو تقلل منه، كما يبدو الشاعر نفسه
معتزلاً عن جموحه ولجاجته السابقة معتداً بذاته، إذ تشير عبارته إلى تمايز الذات بعد تمام
تمازجها مع المحبوبة:

وإن كنت قد ساءتكمى خليقةً فسأل ثيابى من ثيابك تنسل

فهو يخاطبها كذات مستقلة عنه - يبدو هذا فى ضمير المخاطبة: كنت، ساءتكمى ،
سأل ثيابك .. وعبر عن انفصال الذاتين الممتزجتين تعبيراً موحياً بذلك الامتزاج بعكس قوله
فيما مضى بنا معاً ، فكنى عن إخراج أمره من أمرها بسل ثيابه من ثيابها. يقول العطار:
"يبدو من متابعة السياق أن عنيزة تحمل أيضاً اسم فاطمة. ويخاطبها رداً على طلبها منه
النزول ... وعموماً فإن كان التكلل وإزماع الهجر بصفة فى تسوءك، فواقع الأمر أن كلينا
غطاء وستر ثياب على الآخر. فإن نزع غطائي (ثيابى) فإنه أنت (ثيابك) وهكذا تنزعين
نفسك منى. وتنزعين غطاءك (أنا) عنك . يريد القول إن كلينا مرآة للآخر وما يسوءك منى
هو فى حقيقة الأمر ما يسوءنى منك. فعلام الغضب؟ (وفكرة المرأة تظهر صراحة فى
البيت : ٣١) ^(٣٢) يقصد قوله: نرائبها مصقولة كالسجنجل.

وعلى هذا النحو تكون الثياب هنا رمزاً لكليهما وكناية. وهذا يذكرنا بالتعبير
القرآنى: "هن لباس لكم وأنتم لباس لهن" (البقرة/ ١٨٧).

وهذا يدل على أنه لا يزال فى أعماق شعوره - على عهده بالهيام بها هياماً شديداً
حتى أن ثيابهما متمازجة. ولا نشك أن فى أن الشاعر حريص على بقاء علاقته بها دون

(٣١) سليمان العطار: شرح المعلقة، ص ٢٠.

(٣٢) المرجع السابق: شرح المعلقة، ص ١٩.

صرم أو قطع وإنما هو يريد أن يدل عليها ويحفظ لنفسه إياها . وتعود الرمزية الأسطورية للتجلى فى قوله: حبك قاتلى-لتضربى (لتقضى) بسهميك - بيضة خدر ... فالحب القاتل والنظرات الجارحة كالسهم تعيدنا إلى أسطورة أوزير .. إذ تصوب إيزيس - ربة السحر - نظراتها فيما تروى الأسطورة إلى الأعداء فتهلكهم وكأنها ترميهم بالسهم^(٣٣). إذن فتصوير النظرة بالسهم المصوب أو المفق - وإن كان فيه استعارة واضحة - فهو مستمد من الأسطورة. ومن هنا شاع فى تراثنا تعبيرات مثل حنجه بنظرة قاسية، أو رماه بنظرة غضب، أو فوقت سهامها أو لحاظها ... إلخ. وثمة تفسير آخر وفق تقاليد العرب - التى هى مرتبطة كذلك بالتصورات الأسطورية- يعرضه العطار فى قوله: "سهميك إشارة إلى العينين وفعلهما من لحظ ودمع. وهو تشبيه العينين بسهمى المعلى والرقيب تضرب بهما الأقداح فلن فازا معاً نال من يضربهما كل الجائزة من الجزور (الإبل المنبوحة)^(٣٤) والجدير بنا أن نرد هذه الاستعارة الشهيرة إلى الأسطورة إذ تحكى أن البشر العاصين فزعوا إلى الضجراء هرباً من رع إله الشمس، فإذا بالآلهة تتصحه أن يصوب عينه نحوهم (وفى العبارة تورية إذ المقصود بالعين حنحور البقرة الغاضبة)^(٣٥).

وأما تشبيه المرأة بالبيضة أو بيضة الخدر، فيقال إنه لا اشتراكهما فى البياض والتوحد ويضاف الخدر لأنها مكنونة غير مبتذلة. ويقول الزوزنى: "والنساء يشبهن بالببيض من ثلاثة أوجه أحدها بالصحة والسلامة عن الطمث، ومنه قول الفرزدق:

خروجن إلى لم يطمئن قلبى وهن أصم من بيض النعام
ويروى: دفعن إلى، ويروى: بوزن إلى، والثانى فى الصيانة

والسنتر لأن الطائر يصون بيضه ويحضنه، والثالث فى صفاء اللون ونقاؤه لأن الببيض يكون صافى اللون نقيه إذا كان تحت الطائر، وربما شبهت النساء بببيض النعام

(٣٣) Budge, Osiris, I, P. 17 وذلك وفق رواية بلوتارك للأسطورة.

(٣٤) سليمان العطار: شرح المعاني، ص ٢٠.

(٣٥) راجع حكاية هذه الأسطورة عند ألوفا أرمان: الديانة المصرية ص ٧٥. وقلن كذلك مؤلفات بلاج وكيس... وقد أشرنا إليها جميعاً فى دراستنا عن الديانة المصرية.

وَأَمَّا أَنْتُمْ فَيَكُونُوا عِصْفُورًا يَسِيرُونَ وَكَذَلِكَ لَوْ أَنَّ بَيْضَ النِّعَامِ، وَمِنْهُ قَوْلُ ذِي الرِّمَّةِ:

وَكَانَ مِنْهَا فِضَّةٌ قَدْ مِشَّهَا الذَّهَبُ (٣٦)

ولكن ثمة دلالة هامة للبيضة فهي مصدر للحياة وفق تفسيري القدماء، فمنها خبر كيت
الشمس التي خلقت العالم، فمنها في المرأة بالبيضة أنها يعني اشتراكها في الخصوبة
وفعل الطلق كما يطلوهم على نعيمها بالشمس المشرق من مصدر الحياة (٣٧) وثمة ما يعترض
على هذا التفسير الأسطوري، فيأخذ منه دلالة الحرفية ويفقدها كل تفنيد، فيقول ذهب
رومية مثلاً: الشمس تعود بعد رحلتها فلماذا لا تعود المرأة بعد رحلتها؟ إنها لا تعود. إذن
فالتفسير في آية خاطئ. ويعترض على التفسير الرمزي للثور والكلاب فيقول: إن نزول
المطر دائماً يأتي قبل انتصار الثور في معركته وليس بعده، فستنتج هكذا أن المطر نزل
لمنتصر الثور غير منتصر الثور وتطير من الخ.

[illegible][illegible]

- لم يمنع من تمثيل مونتو - إله الحرب - فى هيئة الصقر أيضاً، وغير هذا آلاف الأمثلة منها مثال البقرة السالف (٣٨).

والشاعر لا ينفك حذراً من فرط دلال محبوبته إذ يعاود تذكيرها بذلك، فيقول لها: مهلاً بعض هذا التكلل، ويقول:

أَغْرَكَ مَنَّا أَنْ مَبِكِ قَاتِلِي وَأَنْكِ مَعَا تَأْمُرُو الْقَلْبَ يَفْعَلِ؟
وَمَا ذُفِنَتْ عَيْنَاكِ إِلَّا لِتُضْرِبِي بِسَمِّكِ فَوَ أَعْشَارِ قَلْبٍ مَقْتَلِ

والبيتان آية فى رقة العتاب إذ يشفان عن نفس الشاعر المرهفة حتى أنه يمثل لكل أوامرها نتيجة لأن حبها قتله (أى نيّمه) بيد أن قدامة بن جعفر ينتقد أول هذين البيتين لعدم دقة معناه، فيتساءل قائلاً: فما الذى يغرها إذن إن لم يغرها كل هذا (٣٩)؟ وهو يقدم تعليلاً حسناً. يبل غايته فى الطرافة فيقول إن دموعها لا تهدف من ورائها إلا إلى تحطيم قلبه وتقطيعه. هنالك ندرك مدى رقة الشاعر وضعفه. وقد كان لتوه يثبه بصولاته العاطفية النجموح، فإذا بنا نتعاطف معه ونلتمس له العذر، إذ نكاد ننسى ملامح الصورة السابقة التى رسمها لنفسه، فنحن إذن نشاركه أساء بل نرثى لحاله، وفى عبارة أخرى تتحقق المشاركة الوجدانية على أكمل وجه، ويحدث التطهير الذى تحدث عنه أرسطو (٤٠). ولا يلبث الشاعر أن تعاوده ذكريات بطولاته الغرائبية فتفرض نفسها رغم سياق التكلل الذى ألم به، فإذا به يحدثنا من جديد حديث المفاخر بغراميلته العديدة فيقول:

(٣٨) وهب رومية: شعرنا القديم: ١١ - ١٣٦، إذ يقد موقف المدرسة الأسطورية ويرد عليها، فيفتد آراء إبراهيم عبد الرحمن ونصرة عبد الرحى وعلى البطل وأحمد كمال زكى، وإن ميز هذا الأخير بمواقف مختلفة، ليرد على القول برمزية الثور معركة ضد الكلاب والتفسيرات الرمزية والصحراء وحيواناتها وسيولها ... وثمة بعض الوجاهة فى ردوده مثل رده على رأى القائل بأن شعراء الجاهلية كانوا بالضرورة كهانا، ص ٤٤ وما بعدها. وأما رمز المرأة للشمس الذى فنده وردنا على تفنيده فى ص ٤٧ وما بعدها ... ولو أن الأستاذ رومية قد عرّف الأسطورة فى البداية تعريفاً واضحاً لأراح واستراح.

(٣٩) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٨.

(٤٠) أرسطو نظرية التطهير فى كتابه: فن الشعر، وهو هدف للمساءة (الترابيديا) ويقصد أنها تثير عاطفة التأسف والخوف مما يودى إلى تطهير المشاهد منهما. راجع: أرسطو، فن الشعر، ٤٨ وقرن: عبد الواحد هاشم: فنوناً ومواقف، ص ١٧٢ - ١٧٩.

تجملت من أمورها غير معجل
على حراسها لو يسرون مقتله
على حراسها لو يسرون مقتله
تصرف أشد الرهبة المفضل
لما السور إلا لينة المفضل
وما إن أرى منك الغواية تبذل
على أثريها ذيل مربوط مزل

1. ومضت غير لا يرام تجاوزها
3. تجاوزت أمراً إليها ومضت
تجاوزت أمراً وأموال مضر
3. إذا ما الثريا في السماء تعرضت
3. فجلت وقد فقدت لغير ثيابها
5. فقالت: يمين الله ما الكمية
6. خرجت بها أمشي تجر وراعيها

وقد يستبعد أن يكون حديثه عن نفس الحبيبة السابقة التي أفاض في الحكاية عنها وعما فعلاه معاً، وإذا كان يتحدث عن شأن غرامه مع أخرى فالأمر لم يزل مستهجناً بل ربما زاد استهجاناً. على أن السياق هنا ينبئ عن الليل وهدأته حيث تأخذ الثريا في الذهاب عرضاً: بقول: أتيتها عند رؤية نواحي كواكب الثريا في الأفق الشرقي، ثم شبه نواحيها بنواحي جواهر الوشاح .. ومنهم من قال شبه كواكب الثريا بجواهر الوشاح لأن الثريا تأخذ وسط السماء كما أن الوشاح يأخذ وسط المرأة المتوشحة...^(٤١).

كما ينبئ عن أن هذه المغامرة ليست إلا امتداداً لمغامرته السابقة أثناء الرحلة النهارية حين عثر للعدوى راحلته. فإذا به وقد أنهى رحلته وهذا الكون قد حدثته نفسه بمخالسة حبيبته نفسها في خدرها، ولم ينس أن يخبرها بأنه هو من هو جسارة وجراءة إذ تجاوز الحراس والقوم الذين يسرون مقتله أو يشرون مقتله بالشين المعجمة. وقد كنى في البيت الأول عن منعه الخدر بحراسه إذ قال لا يرام خياؤها أي لا سبيل إليه. ورغم هذا فقد تصنع باللهو بها غير معجل أي في يسر وتمكن. ويرى العلامة العشماوي أن حياة البدو الخشنة - في تنقلهم الدائم بحثاً عن الكلاء - قد أورتهم الرغبة في الحياة، والحرص على إزاحة الآخرين والعدوان عليهم دون رادع، ولأهون الأسباب، فالصراع ما انفك محتتماً على أشده حول الماء والكلاء ومجتمع هذا شأنه لا مكان فيه للفرد مستقلاً بذاته، بل إن روح القبيلة هي التي توفر له الأمن والبقاء .. ومن هنا سابت أخلاق القوة والصراع، وتبدت في شعر الحرب كما تبدت في شعر الغزل سواء بسواء. ^(٤٢).

(٤١) الزهراني: شرح، ٢٣.

(٤٢) العشماوي: قضايا النقد، ١٢٢ - ١٣٠، ١٣١.

يقول العُشماوى : فإلى هذه الأبيات: فانظر إلى التباهى بالقوة، وإلى الاعتداد بالنفس، وإلى اقتحام المخاطر وإلى الولع بالمغامرة والصراع من أجل الذات، فهذا أنت ترى امرأ القيس لا يزور بيعة أو عشيقته وإنما هو يقتحم الحصون والأسوار وكأنه يخوض معركة. فعلى الرغم من هؤلاء الحراس الذين يحيطون ببيت صاحبه والذين هم أشد ما يكونون حرصاً على قتله والفتك به تراه قادراً على أن يشق طريقه من بين صفوفهم، إنهم وهم جماعة مسلحون أضعف من أن ينالوه .. فإذا تركت هذا إلى قصة اقتحامه عرين صاحبه بسباسة في مطولته الأخرى لوجدت صورة الفارس المظفر تكاد تغطي على صورة العاشق المولّه. استمع إليه يقول:

سموت إليما بعد ما نام أهلها	سموت حباب الماء جالاً على حال ^(٤٣)
فقلت سبأك الله إنك فاضحى	ألسنت ترى السمار والناس أحوالى
حلفت لها بالله حلفت فاجر	لناموا فما إن من حديث ولا مال
فلما تنازعنا الحديث وأسمنت	هصرت بغصن ذي شماريم متيال
وصرنا إلى المعنى ورق كلامنا	ورضت فذلت صعبة أو إذلال

الأمر الذى يفهم منه أن الغرام كان متبادلاً من الطرفين. ويعود الشاعر ليؤكد هذا فى البيت الرابع إذ يقول: لدى الستر- أى أنها إنما نصت ثيابها لتظهر لأهلها أنها تريد النوم، وإنما هى تنتظر لدى الستار مترقبة حضوره. إذن فعلياً أن نفهم أنه وأعددها اللقاء خلسة من وراء أعين أهلها وحراسها الشاكين المتربصين أو هكذا اتفق أنهما تقابلا، فهو إذن إنما يباهى بخفة حركته فى التسلل وقدرته على امتلاك قلب حبيبته. وفى شرح البيت الخامس يقول: فقلت الحبيبة أحلف بالله مالك حجة فى أن تقضحنى بطروقك إياى. وزيارتك ليلاً، يقال: ما له حيلة أى ماله عذر وحجة، وما أرى ضلال العشق وعماء منكشفاً عنك؛ وتحرير المعنى أنها قالت: مالى سبيل إلى دفعك أو مالك عذر فى زيارتى، وما أراك نازعاً عن هواك وغيك؛ ونصب يمين الله كقولهم الله لا قومى، على إضمار الفعل، وقال الرواة: هذا أغنج بيت فى الشعر^(٤٤). وقال الأصمعى: مالك حلية، تجىء والناس أحوالى. وقال ابن

(٤٣) المرجع السابق، ص ١٢١. وقلرن: ديوان امرئ القيس، ص ١٢٥ - ١٢٦.

(٤٤) لزوزنى، شرح، ٢٤.

حبيب مالك حيلة ، معناه لا أقدر على أن أحتال في دفعك عنى. وقال غيره: وليس لك حجة فى أن تقضحنى ...^(٥٥) وصدق الرواة، فسياق الحال يفصح عن تمنع صاحبتة وهى الراغبة، إذ كانت على علم بمجيئه بل كانت تترقبه، ولكن خفر الأنثى وحياءها هو الذى دفعها لاصطناع هذا العتاب المشفوع بيمين الله، وكأنما هى تلقى بالتبعية عليه. يدل على هذا قوله فى البيت التالى: خرجتُ بها .. فهى إذن طوع بنانه لا تعارضه بل تتقاد لأمره، وتعلن عن مشاركتها له وحرصها على كتمان أمره فى الوقت ذاته بأن جرت مرطها أو ملاعتها لتعفى آثار أقدامها، وهذا كتمان شبيه بالإقصاص أو الإعلان. إلى هذا الحد من الدقة والرهافة بلغ وصف خلجات المحبوبة وأحاسيسها المتضاربة حتى لتشى السطور بدقات قلبها وهواجس نفسها ونوازع ولهها وفرط هيامها وعشقها. وما بالغ النقاد حين وصفوا قولها بأنه أغنح بيت فى الشعر. وهذه المقطوعة تقدم تقديماً ضمناً عنراً آخر لشاعرنا، فهو وإن أراد المباهاة باقتحامه الخدر أشار فى لباقة وتعبير هامس موج غير خطابى .. إلى أنه لم ينل حبيبته عنوة بل عن رضا منها ورغبة.

وفى رأينا أن هذه غاية الرومنسية التى لا مزيد عليها.

- | | |
|--------------------------------|-----------------------------|
| ١. فلما أجزنا ساحة الحق وانتحى | بنا بطن خبت ذو حقايق عتقل |
| ٢. بصوت بغودق وأسماء فتمايلت | عليه هضم الكشم ريتا المخلل |
| ٣. مهنفة بيضاء غير مفاضة | ترائبها مصقولة كالسبجل |
| ٤. كيكير المقاناة البياض بصفرة | غداها نمير الماء غير المحتل |
| ٥. تعد وتبدو عن أسيل وتتقى | بناظرة من وحش وجرة مطفل |
| ٦. وجيد كجيد الرثم ليس بغاحش | إذا هو نصتة ولا بمعطل |
| ٧. وفرم يزين المتن أسود فاحم | أثيث كقنو الخللة المتعطل |
| ٨. غداؤه مستشزرات إلى العلة | تضل العقاص فى مشى ومرسل |
| ٩. وكشم لطيف كالجديل مختصر | وساق كأيوب السقو المذل |

(٥٥) الأنبارى: شرح القصائد السبع: ص ٥٣.

يقول: فلما جاوزنا ساحة الحلة وخرجنا من بين البيوت وصرنا إلى أرض مطمئنة بين حقاف .. طاب حالنا وراق عيشنا" (٤٦) . فالشاعر يستطرد في قصته ويروي لنا مشهداً آخر عند الحقاف أو الأحقاف، وهي جمع حِقَف أى الرمال المعوجة والعقنقل الرمل المنعقد المتلبد كما يقول الزوزنى.

هنالك جذبت فوديتها أى "نؤابتها إلى فطاوعتى فيما رمت منها ومالت على مسعفة بطابتي فى حال ضمير كشحيها وامتلاء ساقها باللحم"، فهي دقيقة الخصر ممثلة الساقين، وهذه من سمات الجمال عند العرب بل عند الشرقيين بعامة، وقد جمعتها ووعتها أغاني الغزل المصرية (فى بردية تشستريتي). ويروي البيت رواية أخرى كالآتي:

إذا قلت: هاتى.. نؤليني؛ تمايلت علو هضم الكضم ريا المفلخل.

وهي امرأة مهففة "أى دقيقة الخصر ضامرة البطن غير عظيمة البطن ولا مسترخيته، وصرها برّاق اللون متلكى الصفاء كتلكو المرأة، والسجنجل معربة عن الرومية بمعنى المرأة أو بمعنى الذهب والفضة، وهما أجود المعادن صقلاً وبريقاً وأنفسها . (٤٧) والشاعر يؤكد دقة الخصر مرة ثانية ، وأنها بيضاء دقيقة البطن، ويشير بترائبها إلى صدرها على سبيل المجاز المرسل، وهذه أوصاف شكلية لا تختلف مع النقاد فى ذلك وهي لا تخرج عن صفات المرأة عند الشرقيين.

وفى البيت الرابع وصفها بأنها بكر "والبكر من كل صنف ما لم يسبقه مثله، والمقناة الخلط، والنمير الماء السامى فى الجسد، والمحال: ذكر أنه من الحلول وذكر أنه من الحل" (٤٨) ويورد الزوزنى ثلاثة تفسيرات للبيت أولها أنه شبه لون العشيقة بلون بيض النعام فى أن فى كل منهما بياضاً خالطته صفرة .. وقد غداها ماء نمير عذب صاف، والبياض الذى شابهته صفرة أحسن ألوان النساء عند العرب.

(٤٦) الزوزنى: شرح، ٢٥.

(٤٧) المرجع السابق ص ٢٦ ، فليرز على: الأدب المصرى: ٢ : ١١٨ عن أغاني الغزل المصرية: تاريخ الحضارة، ٤٢٦. Kischkewtz, Liebe, S.S. 20, 51, 85-111ff وقد ناقشنا العلاقة بين تلك الأغاني والشعر

العربى فى مؤلفينا: الأدب المصرى: ٢ : ١١٨، الروح المصرى: ١٢٢

(٤٨) الزوزنى، شرح، ٢٧.

والثاني أن المعنى كبكر الصدف التي خولط بياضها بصفرة وأراد ببكرها درتها التي لم ير مثلها، ثم قال: قد غذا هذه الثرة ماء نمير وهي غير محللة لمن رامها لأنها في قعر البحر لا تصل إليها الأيدي.

والثالث أنه أراد كبكر البردي التي شاب بياضها صفرة وقد غذا البردي ماء نمير لم يكثر حلول الناس عليه، وشرط ذلك ليسلم الماء عن الكدر، وإذا كان كذلك لم يغير لون البردي، والتشبيه من حيث إن بياض العشيقة خالطته صفرة كما خالطت بياض البردي^(٢١) .. كل هذه التفسيرات التي تستدعي في الذهن تفاصيل الأساطير القديمة. فأى خيال أدرك العلاقة الجوهرية لا الشكلية واللونية وحسب بين بيضة النعامة البكر وتلك الحسنة؟ أفليست تلك البيضة رمزاً للتفرد والصون كما أنها مصدر الحياة المتجددة بل البعث المستمر؟ وهل في ظاهر الألفاظ ما يدل مباشرة على كل هذه المعاني؟ لا شك أن استنباط المعاني من ألفاظ الأبيات يحتاج إعمال العقل فيها ويتطلب ثقافة ومعرفة بالروايات والتقاليد القديمة. وهذه سمة التعبير الرمزي. أفلا تذكرنا تلك الدرة المكنونة في صدف يحفظها البحر في جوفه ليصونها - أفلا تذكرنا بميلاد أفروديت Aphrodite ربة الجمال اليونانية يا أبا القاسم؟ وسيقان البردي تلك ألا يُذكرنا بياضها المذهب (من الداخل) بلون الشمس التي يخافي البردي نورها بنوره ذي البتلات الشعاعية الشكل؟ ماذا يكون عمق الدلالة والإيحاء إن لم يكن متضمناً في هذا البيت وأضرابه؟ أفليستدعي البيت كل هذه الشروح والتفسيرات ويكون سطحي التشبيه لا روح في معانيه كما يزعم الشابى؟ أليس من الحق أن نقول إن ثمة من تصدى لنقد الشعر الجاهلي دون أن يفهمه إن كان قد قرأه من الأساس؟ والشاعر الذي يصف حبيبته بكل هذه الصفات أليكون من شعراء الوصف الشكلي الذي لا يتجاوز الشكل واللون؟ كلا . فذلك الحبيبة تستمد أوصافها من الكون كله : من الغزال (ذى الكشح الضامر) والمهابة (ذات السيقان الممتلئة) وتستعير من المهر امتلاء الصدر، ومن السججل (أى المرأة أو الذهب والفضة) بريقه وصقله، ومن الدر المكنون لا لونه وحسب بل شرفه ونقاءه ونبالته ... إلى آخر تلك الأوصاف المرمدية، التي تتجاوز اللون والشكل إلى الجوهر، فهو يرمى إلى وصفها بالبكورة والصون والعذرية والتفرد. وأجمل ما في هذا الوصف أنه غير سطحي - كما علمنا - وغير مباشر كأوصاف بعض الرومنسيين الجدد الذين ما فتئوا

(٢١) المرجع السابق، ٢٧ - ٢٨ .

يكررون نفس الأوصاف بطريقة آلية مضجرة، تكرر موضوعين أن امرأ القيس أعطى حبيبته أوصافاً كونية تضيء عليها الخلود في عبارة رشيقة والألفاظ جزلة وصياغة بيانية رصينة. وتلك ماهية الرومنسية وجوهرها بمعنى الكلمة.

وفي البيت الخامس "أنها تعرض عنا فتظهر في أعراضها خذا أسيلاً وتستقبلنا بعين مثل عيون طباء وجرة أو مهاها اللواتي لها أطفال، وخصهن لنظرهن إلى أولادهن بالعطف والشفقة، وهي أحسن عيوناً في تلك الخال منهن في منائر الأحوال. وقوله: عن أسيل، أي عن خذا أسيل، فحذف الموصوف لدلالة الصفة عليه.. وقوله: من وحش وجرة، أي من نواظر وحش وجرة، فحذف المضاف إليه مقامه كقوله تعالى "واسأل القرية" أي أهل القرية. والإنشائية طول الخد وأمداده.

والحقيقة أن شبهة متعة عظيمة تسرى في العروق وأنت تطالع شرح الزورني للألفاظ وتحليله للعبارة إذ يتكشف لك رويداً رويداً عن أعماقها وما وراءها من دلالات. فامرؤ القيس شبه محبوبته بالطبي محذراً أوصاف الطبي بدقة، فهو أولاً لم يقل إنها كالطبي أو أنها طبي بل بطريق مباشرة هكذا، بل خص الغزال الشفيق بنظراته الحانية على صغاره، وكأنه يستدعي في خاطره أنه أحد تلك الصغار، ومحبوبته هي الطبي الرعوم الذي يعوضه عن حنان الأم المفقود أو يعيده إليه بعد فقد - لا ندرى يقيناً، وكأنه حي بن يقظان^(٥١)، ولكن الواضح أن العبارة متعددة الدلالة، وثمة تداخلاً بين ذات الشاعر وعناصر تشبيهه يصل إلى حد الذوبان والفناء في موضوع الوصف، وتلك مرة أخرى آية الرومنسية الحقة لا رومنية الألفاظ المكررة والإيقاع الرتيب^(٥٢).

(٥٠) المرجع السابق، ٢٧ - ٢٨.

(٥١) حي بن يقظان قصة فلسفية ألفها ابن طفيل الأندلسي. وتحكى عن طفل نشأ وحيداً في الغابة فنبهته إحدى الطبائير ورعته مثل أمه، ويتناول الفيلسوف ابن طفيل في القصة نظرية المعرفة وعلاقة الإنسان بالطبيعة والنظرة الإنسانية، وأصبح ابن طفيل - حي بن يقظان - نموذجاً لتحقيق العلامة الإمام عبد الحليم محمود، وتحقيق مقارنات غزالي وشبهه - ألفت - لحي بن يقظان.

(٥٢) نأخذ على الرومنسيين العرب - وخاصة الشابي التكرار في تعبيراتهم، مما يضعف قصائدهم ويقلل أثرها الطيب على ما فيها من معان مبتكرة. فتبدو مهلهلة أحياناً رغم عدم تنوع الموضوعات فيها، وسيبدو هذا واضحاً في "صلوات في هيكल الحب" للشابي التي سنحللها فيما بعد.

وبعدما وصف جسدها هذا الوصف الرومنسي الدقيق وثّى بنظرتها انتقل إلى وصف جيدها في البيت السادس وصفاً جامعاً مانعاً بتعبير المناطقة، إذ جمعه مع جيد الطبي طوله ونعومته ومنعه - أي ميزه عنه - أنه مكلل بالحلى. "يقول: وتبدى عن عنق كعنق الطبي غير متجاوز قدره المحمود إذا ما رفعت عنقها، وهو غير معطل عن الحلى، فشبه عنقها بعنق الطيبة في حال رفعها عنقها ثم ذكر أنه لا يشبه عنق الطبي في التعطل عن الحلى" (٥٣)

وعرج بعد ذلك في البيتين التاليين على وصف الشعر وغدائره فالشعر فاحم السواد يزين ظهرها، مصفف في نوائب تحاكي العناقيد، وهي تتطلع إلى العلا في تجاعيد تختفي بين مرسل ومثني، فيا له من شعر وافر!

وشعر هذا شأنه يرمز إلى قوام فارع كالنخلة، أخذ منها صفات الشموخ إلى الأعلى والرسوخ في الأرض، إذ تتغلغل جذور النخل إلى مسافات بعيدة. كما يرمز إلى شموخ صاحبه وعلو مكانتها، فإذا كانت النوائب تطمح إلى العلا - وما أعجب هذا التعبير - فما بالك بصاحبته ! .

يقول الزوزنى في شرح البيتين: "وتبدى عن شعر طويل تام يزين ظهرها إذا أرسلته عليه، ثم شبه ذوائبها بقنو نخلة خرجت قنوانها، والنوائب تشبه بالعناقيد، والقنوان يراد به تجعدها وأثانتها والفرع الشعر التام، والجمع فروع، ورجل أفرع وامرأة فرعاء. والفاحم الشديد السواد مشتق من الفحم والأثيث الكثير. والقنو يجمع على الأقناء والقنوان العنكول والعنكال قد يكونان بمعنى القنو وقد يكونان بمعنى قطعة من القنو، والنخلة المتعكة: التي خرجت عنّاكيها أي قنوانها" (٥٤) .

وفي شرح البيت الآخر يقول الزوزنى:

"الغدائر جمع الغديرة: وهي الخصلة من الشعر. الاستشزلة: الارتفاع والرفع جميعاً، فيكون الفعل منه مرة لازماً ومرة متعدياً، العقيصية: الخصلة المجموعة من الشعر، والجمع عقص وعقائص. والفعل من الضلال والضلالة ضل يضلّ.

(٥٣) الزوزنى: شرح، ص ٢٩

(٥٤) المرجع السابق، نفس الصفحة.

يقول: نوائبها وغدائرها مرفوعات أو مرتفعات إلى فوق يراد به شدها على الرأس
بخيوط، ثم قال: تغيب تعاقبها في شعر بعضه مثني وبعضه مرسل، أراد به وفور
شعرها. والتعقيص التجميع" (٥٥) .

ويسأتى دور الكشح ليكمل به الوصف الذى بدأه بقوله هضم الكشح، فيؤكد وصفه
باللطف كالخطام المجنول أى أن بطنها ضامر مثله، وأما ساقها فيحكى فى صفاء لونه ساق
البردى الذى تظله أغصان النخيل.

والشاعر ابن بيته، فهو لا يبرح يشبه بالنخيل والبردى وهما نباتان رمزيان غنيان
بالإشارات، وهما فى الوقت ذاته منتشران فى بيئة الصحراء. (٥٦) وقد يبدو أن ثمة تناقضاً
بين هذا البيت ووصفها السابق بأنها ممثلة الساقين، والحقيقة أنه لا تناقض، فالحبل المجنول
فيه الامتلاء إذ يتكون من ألياف عدة ولكنه رقيق القوام دقيقه - يقول الزوزنى: "الجديل:
خطام يتخذ من الأدم، المخصر: الدقيق الوسط - الأنبوب: ما بين العقدتين من القصب
وغيره - السقى ها هنا: بمعنى المسقى، والجنى بمعنى المجنى.

يقول: وتبدى عن كشح ضامر يحاكى فى دقته خطاماً متخذاً من الأدم وعن ساق
يحكى فى وصف لونه أنابيب بردى بين نخل قد ذلت بكثرة الحمل فأظلت أغصانها هذا
البردى. شبه ضمور بطنها بمثل هذا الخطام، وشبه صفاء لون ساقها ببردى بين نخيل تظله
أغصانها، وإنما شرط ذلك ليكون أصفى لوناً وأنقى رونقاً، وتقدير قوله كأنبوب السقى
كأنبوب النخل المسقى ومنهم من جعل السقى نعتاً للبردى أيضاً؛ واتمعى على هذا القول:
"كأنبوب البردى المسقى المذل بالإرواء" (٥٧) .

(٥٥) المرجع السابق، ص ٣٠

(٥٦) البردى نبات عرفه المصريون القدماء كما استزرع فى جزر البحر المتوسط، واتخذ المصريون شعاراً
لمملكة الشمال (الدلتا) منذ فجر حضارتهم. والنخيل عندهم رمز البركة، إذ كثرت تصويراته فى كتاب
لظهور نهراً المعروف بكتاب الموتى كما هى الحال فى بردية آنى وبردية (هونفر) وغيرهما. راجع مثلاً:

Rossiter, Totenbuch

(٥٧) الزوزنى: شرح، ٣٠ - ٣١.

(٥٨) محمد أحمد الحوفى: النخل فى العصر الجاهلى، ص ٣٥ - ٣٦ .

الحبيبة إنن تُبدي عن خد أسيل، وعن جيد طويل وشعر أثيث وكشح لطيف وساق كالأنبوب، وتحت عنوان الجمال الجسدي للمرأة في الشعر الجاهلي يقول العلامة أحمد الحوفي: "المرأة الجميلة في نظر امرئ القيس خفيفة اللحم ليس رهلة ولا ضخمة البطن مسترخيته، وصدرها صقيل كأنه المرأة، وإذا ما أعرضت أو نظرت بدا خدها الأسيل الذي لا كره فيه، وسحرت بعينها التي تشبه عين غزالة تراءم جانرها وتحنو عليها وتميل بعنقها ميلاً لطيفاً، وجيدها طويل ملتف كجيد الظبي الخالص البياض، ليس به قبح حين ترفعه، وليس عاطلاً من الحلى، ويزين ظهرها شعرٌ أسودٌ شديد السواد كثيف طويل كعذق النخلة المترالكب المتدلي، وله ذوائب مجدولات مرتفعات تضل المشط فيما تنثى منها وما تجعد وفيما أرسل ولم يتجعد. وخصرها صغير لطيف كأنه سير مجدول مستدير لين، وساقها كعود البردي الريان بياضاً ولدونة واستدارة".^(٥٨) ويكمل وصفه الذي تختص به الأبيات التالية نوا من قصيدته فيقول: "وهي مترفة منعمة، وتتناول ما تريد ببنان لطيف منسرح غير كز ولا غليظ يشبه نوعاً من الدود يعيش في الكثيب، ويشبه أيضاً الأغصان الدقيقة من شجر الإسحل، ولونها يشبه أول بيضة للنعام التي شربت من ماء نمير لم تكدره السابلة، ووجهها مشرق حتى ليضيء الظلمة، فكأنه سراج راهب منقطع للعبادة في الصحراء.

وهي فتانة، لا يستطيع الحليم الرزين أن يصرف نظره عنها، ولا يستطيع ألا يعشقها إذا ما رآها تخطر أمامه في درعها ومجولها"^(٥٩). ويستكمل امرؤ القيس وصفها قائلاً:

- | | |
|---------------------------------|-----------------------------|
| ١. وتضحى فتيت المسكِ فوق فراشها | نؤوم الضحى لم تستطع عن تفضل |
| ٢. وتعطو برخص غير شثن. كأنه | أساريغ ظبي أو مساويك إسحل |
| ٣. تضيء الظلام بالعشاء كأنها | منارة ممسي راهب متبتل |
| ٤. إلى مثلها يرنو الحليم صباة | إذا ما أسبكرت بين درع ومجول |
| ٥. تسلت عمايات الرجال عن الصبا | وليس فؤادي عن هواك بمنسل |
| ٦. ألا ربه خصم فيك ألوى رددته | نصيم على تعذاليه غير مؤتل |

(٥٩) المرجع السابق، ص ٣٧.

وهنا فى هذه الفقرة تزدحم أوصاف المحبوبة، فهى منعمة حتى أنها تنام فى الضحى، وينتقل لأصابعها فيصفها باللين، ووجها فيشبه نوره بمصباح الراهب الخاشع، وهى لفتنتها وطول قوامها يصبو لها الحليم، ولئن زال عشق العشاق جميعهم فإنه لن يسلوها، ولن يرتدع عن حبها رغم نصيح الناصحين.

ويروى البيت الأول على هذا النحو أيضاً:

إذا التفتت نحوى تضحو ريحها نسيم الصبا جاءت برىا القرنفل.

ويضاف إليه:

(إذا قلت هاتى نولينى تمايلت على هسيم الكشم رىا المخلل).

وقد أحسن الشاعر بعبارة التعبير عن كونها مرفهة، فهى نؤوم الضحى أى كسول عندها من يخدمها، وهى لم تتنطق عن تفضل - أى تلبس ثوباً واحداً بدون نطاق فهى ليس بخادم فتتطق. أفليست هذه كلها أوصافاً معنوية؟ على أن الشاعر أورد أوصافها فى هيئة كنايةات متتابعة فى البيت الأول الذى يبدأ أيضاً بالفعل المضارع المسند إلى الغائبة (إليها)، ويمكن أن يكون فتيت المسك كناية عنها هى نفسها. والبيت ملئ بل مشع بإيحاءاته (فى هيئة الثانية): تضحو - ريحها - نسيم الصبا - رىا القرنفل، فالفعل يعنى انتشار العبق والأريج حتى كأنه يداعب وجدان الشاعر، والريح والنسيم ينشرانه، ويداخله عبق القرنفل. وفى البيت الثانى شبه أصابعها الرخصة أى للناعمة الأملود وأنها غير شئز أى ليست غليظة، فجمع الإثبات والنفى للشمول، وزاد تشبيهها بأساريع ظبى وهى دواب مكان بعينه (قيل أيضاً ظبى) وهذه الدواب "بيض تكون فيه مثل الدود الذى يكون فى البقل والأماكن السندية فشبه أصابعها ونعمتها وبياضها بها" (٢٠) - أو المساويك التى يستاك بها، فأضاف الريح الطيبة كما فعل فى البيت السابق إلى وصف اللون والشكل والملمس. وربما استنتجنا من هذا انشغال حواسه كلها بوصفها فكأنما حاضرة فى كل جراحة من جوارحه. ويأتى هذا الوصف الجامع المانع كما سبق أن عرفناه تمهيداً للبيت الثالث الذى يجعل منها فى رأينا قمرأ دون التصريح بذلك ودون ابتذال، وكلنا يعلم مدى ابتذال تشبيهه الحسناء بالقمر -

(٢٠) الشرقاوى، الأدب، ص ٢١٧.

لأنها (تضيء الظلام بالعشاء) وزاد على الوصف أن جعلها كمنارة الراهب المشبوبة الضوء حتى يهتدى الضالون بسناها، بل زاد تبذل الراهب أى انقطاعه لله عن العالم، فهل نحن بصدد وصف جمال حسي؟ إنه جمال ممتزج بطقوس الخلوة والعبادة لدى الراهب، وهي صورة اختزنها الشاعر في أعماق خياله ولا بد أن استحضاره لها ينبئ عن شغفه بقسوة الجمال^(١١)، أو لعله يناظر بين توحّد جمالها وتفردّه وبين توحّد الراهب وتفردّه في خلوته. كما أن الجمال الذي يصوره الشاعر لو كان حسيّاً لما صح أن يرنو إليها الحليم (العاقل) من فرط الصبابة كما يقول في البيت الرابع، وقد كنى عن قوامها الفارع المديد بأن جعلها وسطاً بين درع ومجول أى بين الفتاة البالغة الناضجة التي ترتدى الدرع وتلك الصبية الصغيرة التي لم تزل ترتدى المجول وهي رداء الصبيان الصغار، وقد حذف المضاف إلى الدرع والمجول لدلالة الكلام عليه كما يقول البلاغيون. وتحرير المعنى إذن أنها إذ شبت عن الطوق تأسر عقل الحليم وتسبى وجدانه فإذا به يرنو إليها. ولعله التفت عن نفسه في البيت فأشار إليها بالحليم لأن سياق البيت التالي يفيد هذا، وهو أنه لم يسلمها ولم يسلم هواها في حين سلا الرجال عن عمايات الصبا، والبيت فيه قلب واضح، إذ معناه تسلى الرجال عن عمايات الصبا. وقوله: "ليس فؤادي عن هواك بمنسل" فيه توجيه إذن، فظاهره أنه دون مبلغ أولئك الرجال، وباطنه أن الوجد قد تمكن منه. ودليل هذا أنه على استغداد لرد الخصم الشديد الألوى الذي ينصحه ولا يختر جهداً في عنله.

إن المرأة التي يصفها الشاعر هي فاعل الأفعال المضارعة التي تبدأ بها الأبيات الثلاثة الأولى: تضحى وتعطو وتضيء، وهي يوحد بتشبيهاته بينها وبين جزئيات الكون: الدواب البيضاء (الولود الخصب) والكوكب المنير في الليل (النور)، ولعل الشاعر عنا يكسبها صفات أقل محدودية وأقرب إلى الإطلاق، أى أنه يتجاوز فناء المرأة المخلوقة إلى خلود الصفات أكانت تتعلق باللون والرائحة أو أكثر اقتراباً من الجوهر. ويبدو الشاعر متعلقاً بطقوس دينية تعبدية تظهر فيما استخدمه من تشبيهات وعبارات، ويؤكد هذا ألفاظ: مسك - مساويك - العشاء - منارة - راهب، فالمسك لا شك من البخور الذي عرفنا أنه كان يحرق أثناء الصلوات، والمساويك يستخدمها المتعبد في هيكله لتنظيف فمه وتطيب

(١١) هكذا يمكن مقارنة أبيات الغزل هذه بقصيدة الشابي التي عنوانها "صلوات في هيكل الحب" من حيث المضمون وهو الربط والمقاربة بين الحب والعبادة.

رائحته، والعشاء أول الليل فيه الهدأة والسكون الذى يرقق القلب للعبادة، والمنارة رمز الهداية، والراهب لفظة رامزة بإطلاقها واصطلاحها، فهي توحى بالوحدة والانقطاع للعبادة وصفاء النفس. من هنا أيجوز لنا أن نزع أن ثمة ارتباط موضوعياً بين الغزل والعبادة: أى هل الغزل تعبد للجمال؟ وهل العبادة تغزل على نحو ما؟ هذا من جهة، ومن جهة أخرى: هل إذا أتى شاعرنا العظيم أن ينقب فى أعماق وجدانه (اللاشعور بتعبير علماء التحليل النفسى) سيجد علاقة ما أو تداخلاً بين الأمرين؟ الأمر الواضح أن الشاعر فى كل قصيدته يعبر عن الوجد والصبابة، وينفى السلوى والهجر، من ذلك ألفاظ وردت فى الأبيات من الرابع إلى السادس مثل: يرنو - صباية - تسلت الصبا - ليس بمنسل .

الفصل الثالث: وصف الليل

وليل كموج البحر أرخى سدوله	على بأنواع الموم ليبتلى
فقلنا لمنا تمطى بصلابه	وأردف أعجازاً وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى	بصبح وما الإصباح منك بأمثل
فيا لك من ليل كان نجومه	بكل مغار القتل شدت بيزبل
كان الثريا علقته فى مصامها	بأمراس كتان إلى صم جندل

وإذا كانت الدفقة الشعرية التى استغرقت الأبيات السالفة كلها قد اقتحمت عالم الغزل اقتحاماً عبر جميع أبوابه ففتحتها على مصراعيها أمام المستمع والناقد؛ فإنها تفضى بنا الآن إلى دفقة أخرى تستغرق الأبيات من ٤٤ إلى ٤٨، وفيها يصف الليل وهمومه ممهداً لوصف الفرس والطرود فيما يليها. ويحق لنا السؤال عن علاقة هذه الأمور معاً. ولا شك أن الليل وقت الفكر إذ يهدأ الجسد وتكن البيئة من حوله، مما يتيح للذهن قدراً من الصفاء والنفس قدراً من التأمل. كما أن مغامرة الشاعر الأخيرة كانت فى طرف من الليل، ومن الطبيعى أن يخلو بعدها إلى نفسه ليتأمل. كذلك مهد الشاعر باستخدام ألفاظ تعبر عن السواد حين وصف شعر حبيبته، وأوحى لنا غير مرة بقدم الليل فحدثنا عن الراهب الممسى ومنازته المشتعلة المنيرة، وعن ظلام العشاء الذى تثيره حبيبته، وإنما هذا حديث الوجدان المتصل فى اللاشعور. ولذلك نلمح نزوة من ذرا القصيدة بل من ذرا الشعر العالمى حينما يقتحم الشاعر وصف الليل فينقلنا إلى جو المكابدة والمعاناة وكأننا نتابع دراما شائقة ...

هذا من جهة ومن جهة أخرى شرع الشاعر في وصف الليل باعتباره نقيضاً للأيام التي عدد ذكرها من قبل حين قال: كأني غداة البين يوم تحملوا (ترحلوا) .. ألا رب يوم لك منهن صالح، ولا سيما يوم بدارة جلجل، ويوم عقرت للعداري مطيتي، يوم دخلت الخدر، ويوماً على ظهر الكتيب ... إذ عدد ذكريات حبه في كل تلك الأيام وشفعها بوصف المحبوبة والتشبيب بها، ثم يجيء حديثه عن الليل كالوجه الآخر من العملة مكماً ومتمماً لمشاعره وضرورياً للموقف، فيقول:

- | | |
|------------------------------------|----------------------------|
| ١. وليل كموج البحر أرخى سدوله | على بأنواع الهموم ليبتلي |
| ٢. فقلت له تمطى بصلبه | وأردف أعجازاً وناء بكل كل |
| ٣. ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي | بصبح وما الأصباح منك بأمثل |
| ٤. فيا لـك من ليل كأن نجومه | بكل مغار الفتز شدة بيذهل |
| ٥. كأن الثريا علقت في مصامها | بأمراس كتان إلى سم جندل |

فالليل أرخى أستاره أي حل بهدوئه فثارت هموم الشاعر، وشرع يناجيه ويشخصه، فهو تارة كموج البحر المترالكب، أو الناقة الجائمة التي تزعج حراكاً، وكأن الثريا وغيرها من النجوم قد تسمرت مكانها هي الأخرى فأحكم وثاقها إلى جبال راسخة مثل ينبل أو جنادل صماء. وغنى عن البيان ما في هذه الصورة الشاملة من أخيلة سيما الاستعارة، وهي كلها تشخص الليل وتعبر عن دوامه وكأنه لا نهاية له، ولما كان الليل مرتبطاً بالهموم كما قرر الشاعر في البيت الأول فالرسالة الخافية التي تنقلها لنا الأبيات هي بوضوح أن هموم الشاعر لا تنفك ملازمة له طوال الليل بل أطراف النهار أيضاً وإن فتر شعوره بها شيئاً ما. ولدى هذه المناجاة الرقيقة بين الشاعر والليل يطوف بنا الشاعر في جزئيات الطبيعة مما يستدعي في أذهاننا ما قاله كوليردج - أحد رواد الرومنسية الحديثة- إن الخيال يجد صور الأفكار في الطبيعة، وعبقريّة الشاعر تتجلى في أن يحيا في ما هو عالمي أي خارج ذاته، فإذا به يربط ذاته بالأشجار والحيوان والكون كله، لأن مادة الفن هي الطبيعة^(١٢). في عبارة أخرى إن الشاعر في رأيه يعبر عن كل ما هو خارجي من خلال ذاته ومشاعره الذاتية. هذا رأى كوليردج، وهو يوجد هوية وتلاحماً بين الذات وهمومها من جهة والكون

(١٢) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٣٩١ - ٣٩٢ عن كوليردج والرومنسية. وقلرن: Shelly ,

A Defence Of Poetry , P.P.4-6ff

وجزئياته من جهة أخرى. ولعلنا لا نجد دليلاً على هذا التلاحم والتراسل بين ذات الشاعر والطبيعة. أصدق وأبين مما قدمه امرؤ القيس في مناجاته الليل. فهل يحق لنا إذن القول إن كوليردج والرومنسيين عبروا تعبيراً جديداً عما حققه امرؤ القيس في معلقته في عصر الجاهلية فجاء نقد كوليردج وشعر امرئ القيس كل منهما مصداقاً للآخر؟

ودعنا الآن نتأمل الصور التي رسمتها الأبيات، فتشبيه الليل بموج البحر الذي ما ينكسر حتى يتجدد بينه لنا مستمراً في هجومه على الشاعر هجوماً لا ينتهي مثل الأمواج، وقد عزز هذا بمناداته مناداة متكررة: ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي، فكرر ألا مرتين، وشفعها بالأمر الطلبي، ثم تعجب من أن نجومه مُحكمة الوثاق فتبدو معلقة بأحبال متينة تشدها إلى الجنادل، والتعليق على هذا النحو لا يستقيم معناه إلا في وجود الماء (ماء البحر) الذي يبدو وكأنه يغمر الكون كله لأن الحبال لا تعلق الأشياء في الهواء، فكان الشاعر لا يزال مستغرقاً في فكرته الأولى، وإذا به يصارع موج البحر الذي غمره ونقول ثانية إن قوله: شدت - عقلت في مصامها أي في مكانها - يوحى بالثبات والرسوخ فضلاً عن طغيان البحر على الكون كله. ولهذا تظل إحياءات البحر - بخطورته وهدير أمواجه بل بمياهه مصدر الحياة - متواجدة متجالية في سائر الأبيات. وفي البيت الثاني يشبه الليل بالبعير فاستعار له منه الصلب والأرداف التي يشير بها إلى أوله، والأعجاز أي المآخير والكلكل أي الصدر، فيقول ما معناه: قلت لليل لما أفرط طوله، وأردف أعجازاً يعني ازدادت مآخيره امتداداً وتطاولاً، وناء بكلكل يعني أبعد صدره، أي بعد العهد بأوله، وطول الليل ينبئ عن مقاساة الأحزان والشدائد والسهر المتولد منها؛ لأن المغموم يستطيل ليله، والمسرور يستقصر ليله^(١٣) وفي هذا المعنى يقول أبو فراس الحمداني:

تطول بـ الساعات وهو قصيرة وفي كل دهر لا يسرُّكَ طول^(١٤)

إننا إذن بصدد ليل يستمد صبره من محدودة من البحر والبعير، والبحر يبدو كالشخص الذي يرخي السدول ومعها الأدب ليبتليه يصبر أم لا؟ ولعل هذا من جمال

(١٣) للزوزني: شرح، ٣٥ - ٣٦.

(١٤) ديوان أبي فراس، دار الكتب العلمية. بيروت، ص ١٣٥. وقلن قوله في أرجوزته:

ما العمر ما طالت به الدهور العمر ما تم به السرور.
ليلم عزى ونفاد أمرى هي التي أحسبها من عمرى.

التعبير الشعري، فكل استعارة فيه تجعلنا نفكر في علاقة الليل بشيء ما عن طريق رموز وإشارات معينة: لماذا موج البحر؟ ولماذا إرخاء الأستار؟ ولماذا التمتطي بالصلب وإرداف الأعجاز والنوء بالكلكل؟ هذه كلها أسئلة تزحم في ذهن السامع لأن الشعر فن إلقائي بالأساس، وعليه أن يسارع بترجمة هذه الألفاظ الغريبة - بدرجة أو بأخرى حسب قربه من ثقافة العصر الجاهلي المتميزة - فإذا به يحدد العلاقات بين أطراف الاستعارات المتتالية، وكما فهم جزءاً منها ازدادت مشاركته الوجدانية للشاعر. ودعنا نقل بوضوح إننا لا نفهم من القراءة العابرة لمعلقة امرئ القيس إلا الشيء القليل ولن نصل إلى درجة جيدة من فهمها إلا إذا ترجمنا تعبيرات الشاعر وأدركنا إشاراتنا، ثم ركبناها معاً لنفسرها فإذا نحن أمام جملة من التفسيرات الممكنة. ولعل هذا يعني - فيما يعني - أن الفهم الصادق للقصيدة يقتضي تجاوز الصور المرئية إلى ما وراءها من دلالات بتعبير علماء السيميولوجيا، ومن رموز حدسية علينا أن نكتشفها بتعبير البرناسيين^(١٥). وعلى أي حال فالشعر الجاهلي .. وهذه القصيدة مثل طيب له. فيه درجة عالية من الرمزية نظراً لارتباطه بالأسطورة كما أوضحنا ومن ثم غناه بالأخيلة لاسيما الاستعارة، ولثراء الإيحاء في تراكيبه وألفاظه. وليس من الضرورة في شيء أن تكون الرمزية هنا مطابقة لما عناه بومليوف في قصيدته تراسل حين قال: "الطبيعة معبد ذو دعائم حية، وأحياناً تتطرق هذه العمود ولكنها لا تفصح .." وقال: يمر الإنسان (في الطبيعة) عبر غايات من رموز تلحظه بنظرات أليفه^(١٦) فكل فهمه الخاص للرمز والرمزية. ودعنا نتوقف عند قول الناقد:

إن الرمزية ظهرت أول أمرها في قصيدة مطابقات - (تراسل) ليودلير التي أشرنا إليها ترواً . أمن حقناً أن نزع معاً أن الرمزية لم تظهر قبل هذا؟ في ضوء قراءتنا هذه للشعر الجاهلي لا يمكننا أن نتفق مع الناقد في زعمه. وغنى عن البيان أن التحليل اللغوي للقصيدة ضروري لفهمها فهما أولاً قبل التطرق لما فيها من رموز ودلالات، ولا يسعنا إلا أن نشيد بالسناد القدامى في عنايتهم بهذا الجانب اللغوي الذي أفاضوا فيه. ومن ذلك قول **الزوزني** في شرح البيت الأول : يقول (الشاعر): وربّ ليل يحاكي أمواج البحر في توحشه ونكارة أمره وقد أرخى على ستور ظلامه مع أنواع الأحزان، أو مع فنون الهم، ليخبرني

(١٥) غنيمي هلال: النقد، ص ٣٩٥ - ٣٩٦ .

(١٦) المرجع السابق، ٣٩٦ ، وقلرن: جبور عبد النور: المعجم الأبي، ١٢٥ .

أصبر على ضروب الشدائد وفنون النوائب أم أجزع منها؟ لما أمعن في النسيب في أول القصيدة إلى هنا انتقل منه إلى التمدح بالصبر والجلد^(١٧) ويردف قائلاً في شرح البيت الثاني:

"يقول: فقلت لليل لما مد صلبه يعني لما أفرط طوله، وأردف أعجازاً يعني ازدادت مآخيره امتداداً وتطاولاً، وناء بكل كل أى أبعد صدره، أى بعد العهد بأوله؛ وتلخيص المعنى: قلت لليل لما أفرط طوله وناءت أوائله وازدادت أواخره تطاولاً، وطول الليل ينبئ عن مفاضة الأحزان ..."^(١٨) "وروى الأصمعي: فقلت له لما تمطى بجوزه - أى امتد . الجوز: الوسط .. قوله "وأردف أعجازاً" قال يعقوب الأصمعي: معناه حين رجوت أن يكون قد أردف أعجازاً، أى رجع وناء بكل كل" أى تهيأ لينهض . وفى ناء لغتان: يقال ناء ونأى، قال الله عز وجل: "ونأى بجانبه"^(١٩) (الإسراء / ٨٣ ، فصلت / ٥١) وقرأ ابن القعقاع: (أعرض وناء بجانبه)^(٢٠) ويجب أن نلاحظ فى هذا الشأن أن الصور البيانية فى البيت الثاني فيها شيء من الغموض يتيح لنا التفكير فى العلاقة بين الليل والبعير الجاثم. أما البيت الثالث فيتميز بما فيه من تصريح أى توحيد لقافية الشطرين ومقابلة بين الليل والصبح سرعان ما تتقلب إلى مناظرة بين مثيلين فى الهم وسوء العاقبة وقد أوضح هذا فى تذييله البيت قائلاً: وما الإصباح منك بأمثل أو: فيك بأفضل "يقول: قلت له ألا أيها الليل الطويل انكشف وتتح بصبح - أى ليزل ظلامك بضياء من الصبح، ثم قال: وليس الصبح بأفضل منك عندي لأننى أفاشى الهموم نهراً كما أعانيها ليلاً، أو لأن نهاري أظلم فى عيني لازدحام الهموم عليّ حتى حكى الليل، وهذا إذا رويت: وما الإصباح منك بأمثل، وإن رويت: فيك بأفضل كان المعنى: وما الإصباح فى جنبك أو فى الإضافة إليك أفضل منك لما ذكرنا من المعنى لما ضجر بتطاول ليله خاطبه وسأله الانكشاف، وخطابه ما لا يعقل يدل على فرط الوله وشدة التحير، وإنما يستحسن هذا الدرب فى النسيب والمرأى وما يوجب حزناً وكآبة ووجداناً وصباية"^(٢١) والحقيقة أنه قاسم^(٢٢) همومه، فشذ وثاق النجوم والثريا إلى جبل يذبل أو الجنادل لا يشير استعارة إلى تجمد زمان وثبوته وحسب، بل هو تعذيب ومعاناة

(١٧) الزوزنى: شرح، ص ٣٤ .

(١٨) الزوزنى: شرح، ص ٣٥-٣٦ .

(١٩) الأنبارى: شرح القصائد، ٧٥ - ٧٦ .

(٢٠) الزوزنى: شرح، ٣٦ .

لها أيضاً، وكونها شددت بالبناء للمجهول توحى لنا بذلك إذ الفاعل مجهول، وكأنه ذو قصد سيء.. ولعلنا نقرر مدى علاقة هذه الأبيات الوصفية الرائعة بالمذهب الرومنسي وتعبيرها عنه إذا قرأنا ما قاله محمد مندور في تعريف المذهب الرومانتيكي ذلك المذهب الذي اتخذ من الأدب وسيلة للتعبير عن المشاعر الشخصية قبل كل شيء، وأسرف في هذا الاتجاه حتى أصبح في كثير من الأحيان صرخات عاطفية أو أنات شعورية" (٧١)

ويروى الزوزنى البيت على هذا النحو:

**فيا لك من ليلٍ كأن نجومه
بأمراس كتانٍ إلى صم جندل.**

ويشرحه قائلاً: "الأمراس جمع مرس وهو الحبل، وقد يكون المرس جمع مرسة وهو الحبل أيضاً فتكون الأمراس حينئذ جمع الجمع، وقوله: بأمراس كتان، من إضافة البعض إلى الكل، أي بأمراس من كتان، كقولهم: باب حديد، وخاتم فضة، وجبة خز. الأصم: الصلب، وتأتيه الصماء، والجمع الصم. الجندل: الصخرة، والجمع جنادل.

يقول مخاطباً الليل: فيا عجباً لك من ليل كأن نجومه شددت بحبال من الكتان إلى صخور صلاب، وذلك أنه استطال الليل فيقول إن نجومه لا تزول من أمسها ولا تغرب فكانها مشدودة بحبال إلى صخور صلبة، وإنما استطال الليل لمعاناته الهموم ومقاساته الأحزان فيه، وقوله: بأمراس كتان، يعني ربطت، فحذف الفعل لدلالة الكلام على حذفه؛ ومنه قول الشاعر:

**مَسَسْنَا مِنَ الْآبَاءِ شَيْئاً فَكَلْنَا
إِلَى حَسْبٍ فَوَقُومِهِ غَيْرَ وَاضِحٍ.**

يعنى فكنا يعتزى أو ينتمى أو ينتسب إلى حسب، فحذف الفعل لدلالة باقى الكلام؛ ويروى: كأن نجومه بكل مغار الفتل شددت بينبل، وهذا أعرف الروايتين وأسيرهما. والإغارة: إحكام الفتل. ينبل: جبل بعينه، يقول: كأن نجومه قد شددت إلى ينبل بكل حبل محكم الفتل" (٧٢).

(٧١) محمد مندور: في الأدب والنقد، ٢٩.

(٧٢) الزوزنى، شرح، ٣٦-٣٧.

وقبل وصف الفرس يصف وادياً فيقول:

وقسربة أقوام جعلت عصاهما	على كاهل منى ذلول مرحل
وواه كجوف العير قفر قطعت	به الذئب يعوى كالظليم المعيل
فقلت له لما عوى: إن شأننا	قليل الغنى إن كنت لما تمول
كلنا إذا ما نال شيئاً أفانئ	ومن يمحترق حرقى وحرق يهزل

وهذه الأبيات ينسبها البعض إلى تأبط شراً ولا يذكرونها في المعلقة. كما يقول الزوزنى. وأولها يربطها بسياق شكوى للهم السابقة، فهو يزهو بأنه يتحمل هموم الآخرين وكفى عنها بالقربية ذات الوكاء التي يحملها على كاهله أى أعلى ظهره.

ثم يفتخر بأنه يقطع الوادى المنقطع إلا من عواء الذئب، فيجرب حواراً معه. إذ يكتشف شيهاً طريفاً يجمعهما، وهو أن كلاهما ليس ذا مال، وإذا أصاب شيئاً فإنه سرعان ما يستلفه وينفقه. وهنا تتجلى الرمزية فى أوضح معانيها. فما وجه الشبه بين الوادى القفر وجوف العير أى الحمار؟

زعم صنف من الأئمة أنه شبه الوادى فى خلائه من الإنس ببطن العير وهو الحمار الوحشى إذ خلا من العلف، وقيل بل شبهه فى قلة الانتفاع به بجوف العير لأنه لا يركب ولا يكون له در .. وزعموا أن حماراً كان رجلاً من بقية عاد وكان متمسكاً بالتوحيد فسافر بنوه فأصابتهم صاعقة فأهلكتهم فأشرك بالله وكفر بعد التوحيد، فأحرق الله أمواله وواديه الذى كان يسكن فيه فلم ينبت بعده شيئاً، فشبه امرؤ القيس هذا الوادى بواديه فى الخلاء من النبات والإنس^(٧٢).

وصلة الحمار الوحشى بالوادى القفر جد واردة، فهو من وحوش البادية التى اعتاد الشعراء وصفها، وغنى التشبيه راجع إلى تعدد أوجه تأويله الممكنة على نحو ما عرضه

(٧٢) الزوزنى: شرح ، ٣٨ .

(٧٣) للمرجع السابق، ١٣٨ والمعاليق Amalekites كما يقول نيكسون - تسمية أطلقها العرب على الكنعانيين والفلسطينيين الذين استقروا فى تهامة. وهى الأرض المنخفضة حول مكة. راجع: Nicholson, op. cit,

السوزنى، فجوف الحمار إما أنه خاوٍ من العلف، أو أنه لا يركب فهو فى الحالين غير نافع، وأما تلك الأسطورة الطريفة عن ذلك الرجل الجاحد - من عماليق اليمن - الذى كان مؤمناً من قوم عادٍ ثم كفر بالله فتؤكد صلة الشعر بالأسطورة. وأيا كان التفسير فالتشبيه ذو رمزية عميقة لأنه يستدعى كل هذه الدلالات والتفسيرات التى علينا أن ندركها ونختار منها ، ومن طريف التفسير ما أورده سليمان العطار قائلاً:

"والروايَتان فى تفسير جوف العير تتجاهلان السياق وأن جوف العير هو الليل المرخى السدول، ويذكرنا ذلك بيونس فى جوف الحوت وأزمته" (٧٤) ، وهذا التفسير النبىه يؤكد أن جو القلق المسيطر على الشاعر هو الذى أوحى له به، فإذا به يتخيل نفسه وكأنه فى بطن ذلك العير يعانى ما عانىه يونس فى بطن الحوت من وحشة وغربة.

وأما قوله: به الذئب يعوى كالخليع المعيل أى أن ذلك الذئب قد خلعه أهله لخبثه فهو خليع، وهو يقصد بالخليع المقامر، وما اجتمع الأمران: المقامرة وكثرة العيال إلا آدا كاهله، وهنا نلاحظ مشاركة خافية بين حال الشاعر وقد أقبل يشكو همومه وحال ذلك الذئب، فصور الذئب أنت أساساً لوصف الوادى. ولكنها تستدعى - ولولا شعورياً - حالاً وجدانية للشاعر سيسقطرد فى وصفها فى البيتين التاليين. أضف لهذا أن وصف الذئب على هذا النحو فيه تشخيص له، إذ شبهه بالخليع أى الفتى الخبيث المنبوذ المطرود. وفى هذا يقول السوزنى: "وكان الرجل منهم يأتى بابنه إلى الموسم، ويقول: ألا إبنى قد خلعت لبنى فلن جَرّ لم أضمن وإن جَرّ عليه لم أطلب، فلا يؤخذ بجرائره، وزعم الأئمة أن الخليع فى هذا البيت المقامر" ويضيف مجملأ معنى البيت: "ورب واد يشبه وادى الحمار فى الخلاء من النباتات والإنس أو يشبه بطن الحمار فيما ذكرنا طويته سيراً وقطعته وكان الذئب يعوى فيه من فرط الجوع كالمقامر الذى كثر عياله ويطلبه عياله بالنفقة وهو يصيح بهم ويخاصمهم إذ لا يجد ما يرضيهم به" (٧٥).

إن تشبيه الوادى فيه دلالات رمزية فيما ذكرناه، ونضيف أن اجتماع الحمار الوحشى والذئب فى البيت دلالة على انشغال الشاعر بهما - ولو فى اللاوعى - فالحمار

(٧٤) سليمان العطار: شرح، ٣٠.

(٧٥) السوزنى: شرح، ٣٨-٣٩.

الوخشي في عرف العرب نموذج الحيوان المحب لأنثى (إنثاه) الغيور عليهن، وهو يتشبث بالحياة ولديه غريزة الفطنة والحذر حتى صورته الشعراء دائماً وقد نجا من سهام الصياد المتربص به (٧٦). وصفاته إذن تتفق مع كثير من صفات شاعرنا على نحو ما وصف نفسه في قصيدته، فهو متيم بالنساء مفرط الغزل فيهن.

وأما الذنب فالشاعر يحاوره قائلاً إن كليهما فقير قليل الزاد، قليل المال. وإذا قيل طويل الغنى فالمعنى أنهما يطول انتظارهما كي يصيرا من الأغنياء. وقوله: لما عوى - توهم بأنه قال شيئاً فرد عليه الشاعر، أي أنه لم يخاطبه ابتداء بل رد عليه وكأنه يفهم عواءه فثمة حوار ما بينهما، وقوله: إن شأننا - التحدث بلسان المثني: نحن - وكأنهما صارا من سلالة واحدة، فما أدل هذا على المشاركة الوجدانية بينهما، التي أمكنت الشاعر من اكتشاف أوجه الشبه بينهما، فهما مبذران، ومن يحتر حرثهما أي يصنع صنيعهما - يعيش فقيراً مهزولاً وقوله: يحتر فيه استعارة إذ شبه كلا منهما بالحارث فلاحاً كان أو ثوراً أوهما معاً لأن الحرثة إصلاح الأرض وبزرها، وهذا التشبيه يوحي بمشاركة أخرى - ربما لا شعورياً - بين الشاعر والثور لما ظهر لنا من توحيد الثور وانقطاعه في الصحراء كما هي حال الشاعر الراهنة وهو يسلك الوادي - إن فهم الأبيات إذن يتطلب فك الرموز التي تنطوي عليها إذ تستعد دلالات الألفاظ والتركيبات وتتوغل التشبيهات فتوحي بتفسيرات متباينة كلها ممكنة ومحتملة، وهذا يبطل الدعوى الشهيرة بأن الشعر العربي - الجاهلي هنا - كلمة ساذجة وقول سطحي. وكما أكد لنا شرح الزوزني لما تقدم عمق أبيات شاعرنا فإنه يؤكد ذلك أيضاً حين يقول: قلت للذنب لما صاح إن شأننا وأمرنا أننا يقل غنانا إن كنت غير متمول كما كنت غير متمول، وإذا روى: طويل الغنى، فالمعنى قلت له إن شأننا أننا نطلب الغنى طويلاً ثم لا نظفر به إن كنت قليل المال كما كنت قليل المال" و "كل واحد منا إذن ظفر بشيء فوته على نفسه أي إذا ملك شيئاً أنفقه وبذره، ثم قال: ومن سعى سعي وسعيك افتقر وعاش مهزول العيش" (٧٧) ويستنبذ سليمان العطار ما يؤيد استحواز الهموم والقلق على إدراك شاعرنا فيقول: "ويصف ذلك الذنب خلال حديثه إليه فكلاهما يشبه الآخر في

(٧٦) عن حمار الوحش ووصفه في الشعر العربي: راجع ثناء أنس الوجود: تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي، ص ١٢٠ وما وراءها.

(٧٧) الزوزني: شرح، ٢٩.

الفقر وفي تبديد ما يملك ومن تكن تلك طريقة حياته يهزل. وإذا كان الذئب يشير للهموم فإن
الهموم تهلك من تملكه مثلما يهلك امرؤ القيس ماله من أجل الآخرين" (٧٨).

الفصل الرابع وصف الفرس

ويستطرد امرؤ القيس فيصف فرسه قائلاً:

بمنجود قيد الأوابد هيكل
كجلامود صفر حطة السيل من عل
كما زلت الصفواء بالمتنزل
إذا جاش فيه حميه غلى مرجل
أثرون الغبار بالكديد المركل
ويلو بأثواب العنيف المثل
تتاهم كفته بخيط موصل
وإرخاء سرهان وتقريب تتفل
بضائف قوبق الأرض ليس بأعزل
مماك عروس أو صلاية خنظل
عصاره مناء بشيب مرجل
عذاره دوار فو ملاء مذيبل
بجيد معة فو العشيورة مخل
جواجرها فو صرة لم تسزبل
مراكب ولم ينضم بماء فيفسل
صفية شواء أو قدير معجل
متو ما ترق العيين فيه تسفل
وبات بهينو قائماً غير مرسل

١. وقد أغتدى والطير في وكناتها
٢. مكر مفرو مقبل مدبر مها
٣. كمين يزل اللبد عن حال متبه
٤. على الدبل جياش كأن امتزامة
٥. معة إذا ما السابحات على الوئ
٦. يزل الغلام الخف عن سمواته
٧. مريب كخزوف الوليد أمرة
٨. له أبطا ظبي وساقا نعامه
٩. ضليم إذا استدهوته سد فرجة
١٠. كأن على المتنين منه إذا انتحى
١١. كأن دماء الماديات بلحوي
١٢. فعت لنا سرب كأن نعاية
١٣. فادهرن كالجزم المفضل بينه
١٤. فالحقنا بالماديات ودونه
١٥. فعاده عداء بين ثور ونعجة
١٦. فظل طهارة اللحم من بين منضم
١٧. ورهنا بكاد الطرفة يقصر دونه
١٨. فبات عليه سرجة ولجامه

(٧٨) سليمان العطار: شرح: ٣١.

يستهل الشاعر هذا الفصل من قصيدته وكأنه يستكمل حديثه عن الليل، وكأن اجتيازَه للوادي جاء ليعبر وحسب عن حديث عرضي اعتراضى. وهو يتحدث حديث الواصل فيؤكد بقْد أنه يغتدى أى يذهب فى البكور، فقال: والطير لم تزل فى أعشاشها كناية عن البكور - أى أنه يسبق الطير فى الصحو والغدو، وكأنه واحد منها مرتبط بها، ومعه جواده المنجرد أى الماضى فى السير، وقيل بل قليل الشعر، وهو من سرعته وانقضاضه يعد قِيداً للأوبد، وقد ذاع لذلك عن امرئ القيس أنه أول من قيد الأوبد. يقول **الزوزنى** بصدد هذا البيت الطريف: "وتحرير المعنى أنه تمدح بمعاناة دجى الليل وأهواله، ثم تمدح بطى الفيافى والأودية، ثم أنشأ الآن يتمدح بالفروسية. يقول: وربما باكرت الصيد قبل نهوض الطير من أوكارها على فرس هذه صفته، وقوله: قيد الأوبد، جعله لسرعة إدراكه الصيد كالقيد لها لأنها لا يمكنها الفوت منه كما أن المقيد غير متمكن من الفوت والهرب" (٧٩).

ويرجع إبداع الشاعر إلى أنه فطن إلى الصفات الجوهرية فى الجواد. فجمعها فى عبارة بيانية استغرقت جملة من الأبيات، فبين أنه يجيد الكرّ والفرّ أى الإقدام والإدبار فى الحرب، فهو جواد مناوّر نو إرادة، وأتى فى تشبيهه بالسيل والجلمود أى الحجر الصلب لأنه يكون أسرع هويًا وسقوطاً من غيره، فاستعار لجواده هذه السرعة، وأكدها بقوله: من على ليرمز للتفوق والسبق والقوة. ومنظر السيل الدافق يصفى الخفة والحيوية والقوة عموماً بل قوة الخلق الذى أجمعت الآراء على أنه كان من الماء. وقوله: حطه السيل أى أنزله فى استعارة أيضاً، يقول: هذا الفرس الكميت يزل لبدنه عن مثته لا نملاس ظهره واكتناز لحمه، وهما يحمدان من الفرس، كما يزل الحجر الصلب الأملس المطر النازل عابه، وقيل بل أراد الإنسان النازل عليه .. وتحرير المعنى: إنه لاكتناز لحمه وانملاس صلبه يزل لبدنه عن مثته كما أن الحجر الصلب يزل المطر أو الإنسان عن نفسه .. وجرّ كميتاً وما قبله من الأوصاف لأنها نعوت لمنجرد" (٨٠). وهنا نلاحظ مرة أخرى غموض العلاقة فى التشبيه غموضاً لئذا يبعث على الكشف والتأمل فيما وراء الألفاظ: هل أراد المطر أم عنى الإنسان؟ والشاعر يرمز بكل هذه الاستعارات التى يضمها البيت إلى خفة حركة الجواد وسرعته وقوة عدوه، معبراً بطريق مباشرة تدعو للتأمل. وكل هذه الفنون فى الحقيقة

(٧٩) الزوزنى: شرح، ٤٠

(٨٠) المرجع السابق: ٤٠-٤١

توظيف رمزي للغة.

وبعد ذلك جعله من قوة انطلاقه يزل اللبد ولعله عنى الفارس الذي على اللبد على سبيل المجاز المرسل، والعلاقة هنا هي المحلية، واستمر في صورته المائية فشبه هذا بنزول المطر عن الحجر الأملس، ولم يفته وصف اللون فقال إنه كميت أى خمرى اللون .. والمكر مفعول من كركر، ومفعول يتضمن مبالغة كقولهم فلان مسعر حرب وميقول ومصقع .. يقول: هذا الفرس مكر إذا أريد منه الكر، ومفر إذا أريد منه الفر، ومقبل إذا أريد منه إقباله، ومدبر إذا أريد منه الإدبار مجتمعة في قوته لا في فعله لأن فيها تضاداً ثم شبهه في سرعة مرّه وصلابة خلقه بحجر عظيم ألقاه السيل من مكان عال إلى الحضيض" (٨١) ويمكننا أن نتصور توقف الزمن لدى قراءة الشطر الأول من البيت - أى أن الشاعر كأنه تجاوز عنصر الزمن أو ألغى تلك (المقولة) بتعبير الفلاسفة فإذا بهذه الأوصاف المتقابلة - التى أشرنا إليها - تجتمع معاً.

ويستمر الماء عنصراً للتشبيه فيشبه نشاط جواده بالحرارة التى تجيش في مرجل الماء المغلى. والذبل الذبول والضمور، والجياش الهائج في حركته والاهتزام التكسر، والحمى حرارة القيظ والمرجل القدر. "يقول: تغلى فيه حرارة نشاطه على ذبول خلقه وضمر بطنه وكأن تكسر صهيله في صدره غليان قدر، جعله ذكى القلب نشيطاً في السير والعدو .. ثم شبه تكسر صهيله في صدره بغليان القدر" (٨٢) والواقع أنه بدون فهم الألفاظ فهماً جيداً وإدراك العلاقات فيما بينها قد لا نفهم البيت هذا أو غيره فهماً صحيحاً بل قد نسيء فهمه تماماً أو لا نفهمه إطلاقاً. ومرجع هذا كما هو بادٍ إلى أن ثمة رمزية عالية في لغة الشاعر، فهو لا يستخدم اللغة استخداماً عادياً بل يوظفها للرمز إلى دلالات متعددة تتطلب منا البحث لاستبطانها.

وبصدد ظهور الماء كطرف في علاقة التشبيه لدى شاعرنا يقول عفت الشرفاوى:

(٨١) فلان فى هذا الصدد ما يقال إن الرموز تكون صحيحة حين تثير صورة ذهنية مشابهة لما يرمز إليه عند التفسير المناسب: راجع: مصطفى مندور: اللغة والفكر، ١٤٩. ونرى أن الرمزية فى شعر امرئ القيس - على سبيل المثال - مستمدة من بنية العبارة الأسلوبية ومن الصور البيانية، وما تتعلق به من دلالات أسطورية. وهذه القضية هى محور دراستنا.

(٨٢) للزوزنى: شرح ٤١-٤٢.

وتتكرر إشارة امرئ القيس إلى الماء مرة أخرى في قوله: وليل كموج البحر - حيث يشبه السيل بموج البحر لطولته الذي لا يكاد ينتهي، فيكتفى الناقد بالوقوف عند معنى الكثرة والتتابع. ولا ينسى الشاعر الماء بعد ذلك في البيت الخمسين - حيث يصف فرسه - فيمثل سرعتها تمثيلاً حسيّاً بسرعة الصخر المنحدر من عل في قلب السيل؛ ثم يعود فيذكر في البيت الذي يليه فكرة السيل مرة أخرى في قوله كما زلت الصفواء بالمنتزل - أي كما ينزل الماء عن الصخرة الملساء، مع ملاحظة أن في الكلام ما يشبه القلب؛ لأن المعنى على الأرجح هو أن المطر النازل هو الذي أسقط الحجر .: (٨٣) ويمضى الناقد في تتبع صور المطر في أبيات وصف الفرس وهو مسح أي يصب الجرى صباً كالسباح في الماء - وقد استعيرت صفة السباح للجواد وصارت تدل عليه - إذا ما أثارت الجياد غبار الأرض بسنابكها وهي تعدو وانيةً مجهدة. وهذه المقارنة تظهر ليونة حركته وخفته دونما عى أو إجهاد. ثم يرسم صورة مثابته للسابقة قبل هذه، وهي صورة بديعة إذ نتخيل غلاماً خفيفاً يطيره الجواد عن صهوته أثناء عدوه السريع، بينما لا يكاد الرجل العنيف الثقيل يستقر على متنه فإذا بأثوابه تتطاير في عنف. والصور كسالفاتها مليئة بالحركة المستمرة المتتابعة. والملاحظ أن الصفة المشتركة في هذه الأبيات كلها هي الحركة الحاضرة للجواد، لذلك استخدم أفعالاً مضارعة مثل: يزل ويلوى، وأكثر من استخدام اسم الفاعل أو ما في حكمه: منجرد - مكر - مفر - مقبل - مدبر - جياش (صيغة المبالغة من جاش) - مسح .. وثمة ارتباط وثيق في الأبيات بين الجواد والسيل والمطر والماء، ولعل العطش للماء هو أول ما يخطر ببال الفارس وهو يمتطى ذلك الجواد السريع، فيوحى له أول ما يوحى بالماء الذي يروى غلته. كما أن العرق الذي يتصبب على جبينهما ويكاد يغسلهما قد استدعى كذلك فكرة السيل فتخيل الفارس أنه يعدو في سيل من المطر يحاكي العرق الذي يبيله وجواده.

وهنا تعود للأذهان فكرة الاغتسال والتطهر. وكأنى بالشاعر بعدما أفرط في غزله وتعلقه بالأنثى راوده هذا الشعور الملائم للموقف. وفي البيتين التاليين (٧ - ٨) يعطى جملة من التشبيهات المفعمّة بالحركة أولها للخروف أي احصاء المنقوبة التي يجعل الصبي فيها خيطاً فيديرها بكفيه الاثنتين في تتابع واتصال ليضاعف من سرعتها، ويتلو ذلك في البيت الثامن استعارات أربع عجيبة فريدة، فيستعير لجواده خاصرة الظبي وساقى النعالمى وعدو

(٨٣) للمرجع السابق، ٤٢ .

الذئب الذى يشبه خبيب الدواب، ثم تقريب الثعلب أى وضع الرجلين موضع اليدين فى العدو، وهذه كلها تصف السرعة، فخاصرتاه ضامرتان والضمر يعين على خفة العدو، وساقا النعامة مثال فى الطول والدقة وسرعة الجرى، وكذا الصورتان الأخريان وكأن هذا الجواد العجيب هجان من كل هذه الحيوانات التى يضرب بها المثل فى الخفة والسرعة ! ويستحيل فى رأينا أن يأتى شاعر فى بيت واحد بكل هذه الصفات والاستعارات التمثيلية ما لم يكن ثرى الخيال قادراً على تجاوز الواقع المحدود إلى حيث يحدس العلاقات الخافية المبتكرة. والبيت فيه بطبيعة الحال كنايةات أربع هى فى الحقيقة مليئة بالرمز إذ تشير إلى نماذج مختلفة من الطبيعة تشرح فكرة مجردة وهى سرعة العدو، وفى البيت كذا حسن التقسيم فى أربع عبارات هى نموذج مراعاة النظير. كل هذه المحسنات والأخيلة ترشح الرمز وتقويه، فيظهر الفكرة المجردة حتى لتكاد نلمسها وعاد ليصفه بالضليع أى عظيم الأضلاع، وأما ذيله فسابع ضاف يكاد يلامس الأرض وليس بأعزل أى لا يميل يمنة أو يسرة، ليسد فرجه ما بين رجليه إذا نظرت إليه من خلفه، وهذه صفة الخيل الكريمة العتيقة، وهى صفة معنوية نجح الشاعر فى تجسيدها وهو يحاور المستمع وكأنه خبير بالخيل يختار منها الأصل. فتأمل معي هذا الحوار الخفى الذى يجريه الشاعر معنا. ولا عجب فالفرس كائن نبيل وهى قائد مثل فارسه وصائد خبير بفنون الطراد والحقاق بالصيد. يقول إبراهيم عبد الرحمن: "وقد احتفظ الشعر الجاهلى للفرس بصورة إنسانية (شقيقة)، جعلت منه كائناً نبيلاً مسئولاً عن كثير من الأحداث اليومية الجسيمة فى الحياة الجاهلية، وهى صورة امتدت فى شعر صدر الإسلام، بل وفى الموروث الدينى فى قول الرسول ﷺ: "الخيل معقود فى نواصيها الخير إلى يوم القيامة". وقد تمثلت هذه الصورة أكثر ما تمثلت فى لوحة الحرب ولوحة الصيد، وهما لوحتان احتفظتا بكثير من صفات هذا الحيوان على نحو ما كان يراها الجاهلى ويؤمن بها، ويوظفها فى التعبير عن مواقفه من الحياة والناس من حوله: ويظهر لقارئ هذا الشعر فيما يقول مصطفى ناصف، أن "الفرس يستطيع بمميزاتة البنية والسلوكية أن يكشف الأمور، ويرتد المجاهل، ويأخذ وظيفة الرائد الذى يتقدم غيره من الناس" (٨٤).

وفى البيت التالى الممتان الجنيان عن يمين الفقار وشماله، والانتحاء القصص، والمداك حجر لسحق الطين، والصلابة حجر لملس يسحق عليه حب الحنظل. والفرس إذن "فى

(٨٤) الشرقاوى: الأدب، ٢٦٦.

انملاس ظهره واكتنازه باللحم كالحجر الذى تسحق العروس به أو عليه الطيب، أو الحجر الذى يكسر عليه الحنظل ويستخرج حبه، وخص مداك العروس لحدثان عهدا بالسحق للطيب" (٨٥) وهذا الوصف مكمل للبيت السابق. وإذا انتحى أى قصد وتوجه وكأنه مدرك غاية الإدراك يريد أن يبرهن على أنه جواد أصيل، والمداك والصلاية يوحيان بالصلاية والقوة فضلاً عن وظيفتيهما المتعلقة بصحن الطيب، والصورة على هذا النحو مفعمة بالحركة: حركة الطحن، والرائحة: رائحة الطيب إضافة إلى حسن أذائها للمعنى. وفرس فيه كل هذه الصفات هي أشبه ما يكون بالبراق الذى يكاد يتجاوز الزمان والمكان بما له من صفات الكمال. والمداك والصلاية من الآلات التى عرفها الإنسان فى فجر حضارته، وكانت تستخدم لصحن الكحل المستخدم فى الزينة ونحو ذلك. ولدينا مجموعات من تلك الصلايات لا يكاد يخلو منها متحف من المتاحف، ولعل أشهرها صلاية نعمر - موحد القطرين فى مصر (حوالى عام ٣١٠٠ ق.م.) وأخرى تنسب لأسلافه الأول. نقول هذا لنوضح أن أثراً كلمداك والصلاية يجمع بين زمانين بينهم أكثر من ثلاثة آلاف سنة، ومكانين بينهما البحر الأحمر هما مصر والجزيرة العربية، فاستعارة المخترعات الحضارية واكتسابها أمر لا تقف أمامه وعورة المكان ولا استطالة الزمان. ومن ثم وجب علينا أن نغير آراءنا التقليدية بشأن النقد الألبى وما يتعلق بالاستعارة الفكرية بين الحضارات. كذلك ذكر الشاعر الحناء (عصارة حناء) التى كان المصريون يستخدمونها أيضاً للزينة، وقد صوروا أشجارها فى معابدهم كما فعلت حتشبسوت فى معبدها الشهير بالدير البحرى.

كما أبدع الشاعر فى وصف مهارة جواده فى الصيد فأتى بألصق الكلمات وهي الدماء: دماء الهاديات أى طلائع الحيوان التى تتقدمه، فأوحى لنا بمصيرها الفاجع إذا صيدت، وشبه تلطخ فمه بدمائها بعصارة الحناء: "كأن دماء أولئل الصيد والوحش على نحر هذا الفرس عصارة حناء خضب بها شيب مسرح، شبه الدم الجامد على نحره من دماء الصيد بما جف من عصارة الحناء على شعر الأشيب، وأتى بالمرجل لإقامة القافية" (٨٦). وإذا كان صبغ الشعر بالحناء علامة التزين فمن زينة هذا الفرس أيضاً فتكه بالهاديات، وهذه لاشك صفة جوهرية فى الجواد أن يصيد الصيد ويتقنه.

(٨٥) تجليات الطبيعة والحيوان ، مقدمة لإبراهيم عبد الرحمن، ي - ك .

(٨٦) للزوزنى، شرح، ٤٦ .

يقول عفت الشوقاوي في هذا الصدد: والحق أن امرأ القيس قد فتح للشعراء من بعده في هذا المجال أبواباً من المعاني فتناولوا صورته وتشبيهاته، حتى أصبحت شركة بينه وبين غيره من الشعراء، كما نجد مثلاً في مقارنتهم بين الفرس والسيّل - وهو معنى يتكرر عند كثير من الشعراء القدامى - وكما نجد في وصفهم ظهر الفرس بأنه أملس مثل مذك العروس وغير ذلك^(٨٧).

وقد كان هذا البيت بداية لوصف تفصيلي للطرد الذي يستغرق الأبيات الخمسة التالية، وهي تبدأ جميعها بفعل ماض يدل على تمام الحدث ذي صلة باللحظة الراهنة. وفي البيتين الأولين متعلق الفعلين: عَنّ وأدبرت هنّ النعاج أي البقر الوحشية، التي يشبهها تارة بالعداري وتارة بالجزع المفصل. وأما الفعلان الثالث والرابع: ألحقنا وعادى ففاعلهما الجواد نفسه، وأما ظل وهو الفعل الأخير فمتعلقه الطهارة (اسم ظل).

في البيت الحادي عشر شبه إناث البقر بالعداري حول دوار، وهو حجر كان أهله الجاهلية ينصبونه ويطوفون حوله تشبهاً بالطائفين حول الكعبة إذا نأوا عنها. "يقول: فعرض لنا وظهر قطيع من بقر الوحش كأن إناث ذلك القطيع نساء عداري يطفن حول حجر منصوب يطاف حوله في ملاء طويل ذيولها، وشبه المها في بياض ألوانها بالعداري لأنهن مصونات في الخدور لا يغير ألوانهن حر الشمس وغيره، وشبه طول أنيالها وسبوغ شعرها بالملاء المذيل، وشبه حسن مشيها بحسن تبخر العذاري في مشيهن"^(٨٨) هذه أوجه عديدة للتشبيه ليس من السهل أن تجتمع معاً في بيت واحد. وتشبيه المها على هذا النحو ينطوي على قدر كبير من تقديس ذلك الحيوان الذي ألّله القدماء في مصر والهند وغيرهما في أساطيرهم. ولا نستبعد أن يكون التشبيه قد علق بأهداب تلك الأساطير التي احتفظت بها مخيلة الشاعر في عقله الباطن. واستعارة فكرة الطواف التي كانت معهودة قبل الإسلام ترجح هذا الافتراض. وتأخذ بالألأباب حقاً دقة التشبيه: عداري دوار في ملاء مذيل، فشبه حال العذراوية والحركة أثناء الطواف المفترض وهيئة الشعر المرسل كالملاء المذيل. وهنا يمكننا تخيل أن صيد هذه المها يعبر عن طقس قديم قدم الإنسان إذ عرفنا في كهوف ما قبل التاريخ مناظر الصيد الطقسي للحيوان البري كما في كهف التاميرا ولاسكو، والمهارة على

(٨٧) نفس المرجع: ٤٧ .

(٨٨) " " ٤٨ .

جمالها ظهرت في أسطورة هلاك البشرية عند المصريين رمزاً للقوة الباطشة التي أصبحت متعطشة لدماء البشر. "وهذا التشبيه ينطوي على معنى من التقديس، كما هو واضح، وهو تشبيه لا يطفو إلى عقل الشاعر إلا في ظل الإحساس برغبة ملحة في التطهر، حتى في مقام الصيد الذي يبدو بعيداً عن هذا المجال، وهي رغبة نجد في القصيدة رموزاً كثيرة تدل عليها أهمها ما نلاحظ في ختامها من وصف المطر الذي انهمر، فغسل الكون كله" (٨٩).

وفي البيت التالي (الثاني عشر) شبه إيلارهن حين فوجئن بالجواد بالخرز اليماني (الجزع) وهو في جيد (صبي) معم أي كريم الأعمام مخول أي كريم الأخوال، ووجه الشبه بينهما أن الخرز اليماني يسود طرفه وسائره أبيض، وكذلك بقرة الوحش تسود أكارعها وخدودها وسائرها أبيض وهنا تشددها أيضاً براعة الوصف ومطابقة جزئياته، وهي خافية على من يقرأ قراءة عابرة أو يقرأ دون فهم لكل عبارة وما تحويه من إشارات، وتلك سمة اللغة الرمزية الحقة، فنحن إذن بإزاء رمزية عربية واضحة لا ينبغي إغفالها. "يقول: فأبهرت النعاج كالخرز اليماني الذي فصل بينه وبغيره من الجواهر في عنق صبي كرم أعمامه وأخواله، شبه البقرة الوحشي بالخرز اليماني (على النحو السابق) وشرط كونه في جيد معم مخول؛ لأن جواهر قلادة مثل هذا الصبي أعظم من جواهر قلادة غيره، وشرط كونه مفصلاً لتفرقهن عند رؤيته" (٩٠).

وبعدما شبه ظهور المها وإيلارها صور مهارة الفرس في مهاجمة أوائلها وأواخرها في وثبة واحدة. والصرة هي الجماعة، والتزليل التفرق. "إنه يلحقنا بأوائل الوحش ويدع متخلفاته (جواهرها) ثقة بشدة جريه وقوة عدوه فيدرك أوائلها وأواخرها مجتمعه لم تتفرق بعد، يريد أنه يدرك أوائلها قبل تفرق جماعتها، يصفه بشدة عدوه" (٩١).

والمبالغة هنا تكمن في إحاطة الفرس في لحظة واحدة ما لا يتاح لغيره في أونة متباينة، وهي تذكرنا بوصفه أنه مكر مفر مقبل مدبر معاً. أليس هذا الفرس في حد ذاته أسطورة من الأساطير؟! ثم ألا تتطوى حلقات وصفه المتتالية على إشارات أسطورية عميقة

(٨٩) لشرقاوي، الأدب، ٢٦٧.

(٩٠) لزوزني، شرح، ٤٨.

كالتي سبق إيضاحها؟ وأليست الأخيلة الغزيرة المترابكة في القصيدة دليلاً على ثقافة ومعرفة بالأسطورة؟ لو حللنا الاستعارة والكناية والتشبيه لوجدناها لغة أسطورية بدون جدال.

ثم تجمع هذه الفرس بين حرب الثور والمهاة دون أن يصيبها كلال، إذ لم ينضح بعرق يغسلها. "صاد هذا الفرس ثوراً ونعجة في طلق واحد .. وبراكاً أي مداركة"^(١٢).

فَنَلَّ طَهَاءَ اللَّحْمِ مِنْ بَيْنِ مَنْضَجٍ صَفِيفَ شَوَاءٍ أَوْ قَدِيرٍ مُعْجَلٍ

وهذا البيت ينتقل بنا إلى النتيجة دفعة واحدة، فقد علمنا قبل أن الصيد قد تم، وبدون تفاصيل ثانوية ينتقل الشاعر إلى مشهد جديد حيث يقوم الطهاة بتصفيف اللحم لشتيه وطبخه في القدر. "يقول: كثر الصيد فأخصب القوم فطبخوا واشتوا؛ ومن في قوله: من بين منضج، للتفصيل والتفسير، كقولهم: هم بين عالم وزاهد، يريد أنهم لا يعدون الصنفين، كذلك أراد لم يعد طهاة اللحم الشاوين والطابخين"^(١٣).

وهذا يدل على وعي الشاعر بما يجب أن يقال وما يحسن الاستغناء عن قوله، وظل توحى لنا بالاستغراق في الطهي والشئ واستمرارهما أي كثرة الطعام ومن ثم غزارة عدد النازلين معه لتناوله، وصفيف الشواء والقدير المعجل يوحيان برائحة الطعام وشكله وما بذل من جهد في إعداده وتجهيزه ليروق الأكلين ويفتح شهيتهم. ولعل من أسباب جمال البيت أنه يلبي غريزة الطعام لدى القارئ، وهي من الغرائز الضرورية التي أولاها المولى عز وجل عنايته في أي الذكر الحكيم، فقال تبارك وتعالى ﴿وَيُطْعَمُونَ الطَّعَامَ عَلَى حُبِّهِ مَشَكَّينَ وَبَيْتَماً وَأَسِيرَاً. إِنَّمَا نَطْعَمُكُمْ لَوَجْهِ اللَّهِ لَا نُرِيدُ مِنْكُمْ جَزَاءً وَلَا شُكُوراً﴾ (الإنسان ٩/٨).

وصدق الشاعر في التعبير عن هذه الغريزة في عبارة موحية صدقاً يذكّرنا بوصفه السابق حين نحر ناقته :

فَنَلَّ الْعَذَارَى يَرْتَمِينَ بَلْعَمَا وَشَعَمَ كُحْدَابِ الدِّمَاقِ الْمَفْتَلِ

(^{١٢}) لزوزني، شرح، ٤٩.

(^{١٣}) للمرجع السابق نفس الصفحة.

فهو فى الحالين يصور غريزة الطعام تصويراً حياً مؤثراً أو قل نموذجياً.

فإذا ما استحضرنَا الجوانب التصويرية الأخرى فى المعلقة لارتسم أمامنا ما يشبه الحلم الرومنسى الذى عبر عنه د. هـ. لورنس ، وهو حلم مصدره الأسطورة لا العقل، إذ يحل فيه الدم محل النجاح والسطوة والنفوذ على حد قوله — وربما عدنا للمقارنة بين الأدبيين مرة أخرى. (٩٤).

وهذا يعيدنا أيضاً إلى طقس قديم عرفه الإنسان الأول وهو التهام الحيوان المقدس لاكتساب صفاته العليا المتميزة، وهى نفس الصفات التى جعلت الإنسان يؤلهه ويقده ويقيم له المعابد، وقد عرفت الحضارة المصرية طقس التهام الثور المقدس، وفى متون الأهرام طقس التهام الملك المتوفى للآلهة، الذى يقارنه بريستد بالأفخارستيا *Eucharestie* المسيحية، إذ أمر السيد المسيح عليه السلام أتباعه بأكل الخبز وشرب النبيذ "وبينما كانوا يأكلون أخذ يسوع رغيفاً وكسر وأعطى التلاميذ، وقال: خذوا وكلوا هذا هو جسدى ثم أخذ الكأس وأعطاهم قائلاً: اشربوا منها كلكم، فإن هذا هو دمي" (متى: ٢٦ - ٢٨).

وعلى أية حال فإنسان العصر الحاضر نفسه لازال يعتاد عادات وحشية قديمة، فهو ما يبرح ينبغ الحيوان ويلتهم الطير ليحافظ على حياته. (٩٥)

وفى البيتين الأخيرين وصف للجواد يختلف عن السابق. فبعدما وصف جلاده وحركته المفرطة أثناء الرحلة والصيد إذا به يصفه وادعاً هائناً، والذى يتحرك هى العين: عين الشاعر ومعها عين القارئ والمستمع لتأمل حسن ذلك الجواد الزكى النبيل:

ورمنا يكاد الطرف يقصُر دونه	متى ما تروى العين فيه تسفل
فبات عليه سرجة ولجامه	وبات بعيد قائماً غير مُسل

فالحركة هنا حركة الطرف أى العين الذى لا يكاد يحيط بأوصاف الجواد رغم سرعة حركة الطرف وسكون الجواد فما يكاد يرتقى لأعليه حتى يؤخذ بأسافله. وهذه آية

(٩٤) عن د. هـ. لورنس: قارن: شفيق مقل: دراسات فى الأدب، ٢٨٧.

الإبداع فى الإحياء بحركة العين الفاحصة المتأملة وعدم استقرارها، وإنما هو يوحى بجمال الموصوف ويرمز إلى كماله. فالرمزية هنا كامنة وراء ظاهر الألفاظ السهلة إذ لا يصرح الشاعر فى عبارة مكشوفة: الفرس جميل جداً ... إلخ. بل يحيط بالمعنى وينفذ إلى جوهره، وتلك آية الرمزية التى يمكن أن نسميها الرمزية العربية، فاللغة العربية لها خصائصها التى تصنع رمزيّتها الخاصة. ويصف سكينة واطمأنانه فيستخدم بات مرتين، فيقول: بات عليه سرجه ولجامه، أى فى تمام زيّه وكأن على أهبة الاستعداد للانطلاق، وتلك صفة الجواد الجيد، وأما قوله: وبات بعينى قائماً غير مرسل فما أرقه، وكأن ليس ثمة شيء يشغل عين الشاعر - ومن ثم خاطره - سوى تلك الجواد الأصيل، وهو قائم فى سكينة غير مرسل للطراد، وكأنه يتمنى له الراحة من طول عناء. وهنا نكاد نلمس الصداقة التى تجمع بين الفارس وفرسه وهى علاقة حميمة يعكسها انشغاله بتأمل ذلك الجواد وكيف ظل عالقاً بعينه بل بخياله.

وصف المطر والطبيعة

وينتقل الشاعر إلى نهاية قصيدته واصفاً المطر والطبيعة فيقول:

- | | |
|-------------------------------|--------------------------------|
| كألم اليدين فى حبيّ مكلّ | ١. أصام تروى برقاً يريكم وميضه |
| أمال السليط فى الذبال المفتل | ٢. يضيء سناه أو مصابيح راسه |
| وبين إكام بُغْد ما متألمي | ٣. قعدت له وصحبتي بين جامر |
| يكتب على الأذقان دومة الكنمبل | ٤. واضحى يسمم الماء حول كتيبة |
| ولا أطمأ إلا مشيداً بجندل | ٥. وتيماء لم يتروكها جذع نخلة |
| من السيل والغثاء فلكة مغزل | ٦. كأن طمية المجير غدوة |
| كبير أناس فى بجاء مزمل | ٧. كأن ثبيراً فى أغانين ودق |
| نزول اليماني ذى العباب المخول | ٨. وألقى بصحراء الغبيط بعاءه |
| بأرجائه القصوى أنابيش عنصل | ٩. كأن سباعاً فيه غرقى غديّة |
| وأيسره على الستار فيذبّل | ١٠. على قطن بالشيم أيمن صوبه |
| فأنزل منه العمم من كل منزل | ١١. وألقى بهسيان مع الليل بركه |

ويضاف قبله أحياناً البيت التالى:

كَأَنَّ مَكَاكِيَّ الْجَوَاءِ غَدِيَّةً صُبْحَنَ سَلَفًا مِنْ رَحِيقِ مَقْلَلٍ

والمكاكي طيور مفردة ماء والجواء الوادى، وغدبة تصغير غدوة، ... "فى بهجة الألوان بدا تغريد الطيور نشوة من سكر من خمر قوية جيدة شربتها صبوحة باكرة" (١٦).

والشاعر يرسم صورة شاملة للبرق والغيث فى هذه الأبيات. وهى صورة تستدعى تأمله ومراقبته إذ تفيض السحب بوابل من المطر يغسل الطبيعة غسلاً بل يغمر الجبال الشاهقة ويغرق النخيل والأشجار ويستزل الوحوش من أعالي الجبال. وهذه الصورة الكلية مرتبطة بفكرة التطهر الشامل للطبيعة والوحش والإنسان. والبرق هو الفاعل فى كثير من الأبيات، ولعله يستدعى فى ذهن الشاعر الأمل فى المطر والخير والرحض والنقاء والنور العلوى، ولا ننسى أن التماع البرق فى الأسطورة القديمة - كما عند المصريين - كان مصاحباً لتجلى الإله (بتاح مثلاً) (١٧) ولعل أثراً من هذه الدلالة العلوية ظل باقياً فى تراث العرب الفكرى ومن ثم فى مخيلة الشاعر، الذى يشبه وميض البرق أى لمعه بلمح اليدين - يعنى تشعبهما وحركتهما المفاجئة - على سبيل المشاكلة اللفظية، وهذا البرق غير خلوب إذ أصاب خيئاً مكللاً أى سحاباً متراماً بعضه فوق بعض إشارة لغزارة المطر المنتظر. وهنا يعود الشاعر لمخاطبة صاحبه المتوهم أنه معه فى أغلب الظن، كما أنه بدأ قصيدته يخاطب الصاحبين، وإنما خطابه التفات بلاغى بتعبير القدامى، أو حوار درامى كما نفهمه الآن إذ ينتقل الشاعر من أسلوب الحكاية إلى أسلوب الحوار.

وفى البيت الثانى: يضىء سناه .. المضارع لوصف الحال الواقعة، وأو هنا للتشبيه، فشبه ضوء البرق بمصابيح الراهب الذى أُمال السليط أى الزيت (زيت السمسم) فى الذبال أى الفتيل، وهى قلب للمعنى الأصلى وهو إمالة الذبال فى السليط لغمسه حتى يزداد لمعاً. وفى شرح البطليوسى: "أهان السليط فى الفتيل، أى صبه عليه صباً" أو أهانه بمعنى كثر

(١٦) المعطر، شرح، ص ٤٣.

(١٧) عن ظاهرة التجلى الإلهى هذه راجع ما قلناه فى دراستنا عن العجل أبيس: F. Aly, Apiskult", S. 16 ff

منه؛ لأنه كان كثيراً هينا^(١٨) . والذي يعنينا هنا تكثير الضوء المشبه به في مصابيح (صيغة الجمع) وإهانة السليط أى إكثاره. وإذا كانت مصابيح الراهب رمز الهداية فى الليل بل الهداية من الضلال أيضاً؛ فإن الشاعر لابد قد قرن منظر البرق بهذه الدلالات الدينية-إن لم يكن فى وعيه المباشر فى عقله الباطن، مما يعكس رغبته الأصيلة فى الاهتداء إلى الحقيقة. يقول العلامة عفت الشرقاوى "وفى آخر المعلقة يفصح الشاعر عن رغبته الحقيقية فى التطهر، ويستقبل الماء الذى طالما ألمح إليه دون أن يرى فى عديد من الإشارات فى القصيدة، وهو ماء شبه مقدس، لأنه يصحبه برق يتلمع بين ركام الغيوم كمصابيح راهب (أهان السليط)، ومثل هذا التشبيه واضح الدلالة على الربط بين المطر كرمز للتطهر والراهب كرمز للتوبة والخلاص من الذنب الذى يلح على الشاعر إلحاحاً ويضيف قائلاً:

"يشير الدكتور مصطفى ناصف فى كتابه: نظرية المعنى فى النقد العربى ص ١٣٢ إلى اهتمام الشاعر برمز الماء، ولكنه يربطه ربطاً مجرداً بفكرة الموت والحياة عنده وليس الرغبة فى التطهر، كما نرجح هنا"^(١٩) .

ويسترعى انتباهنا القلبُ فى قوله "أمال السليط فى الذبال كما أوضحنا، وهو من الوسائل التى يستخدمها الشاعر فى إضفاء غموض على معانيه وهو غموض بلاغى يتطلب إعمال الفكر لدى سماع الشعر وقراءته، يجعل منه لغة رمزية.

وقعدت له وصيحتى .. تشير إلى الدهشة التى اشتملتهم دون التصريح بها، فهم لا يقعدون لشيء إلا ما يتطلب التأمل ويستدعى النظر، الأمر الذى يؤكد ببعده المكان بين الجبالين المحيطين بهم: جامر وإكام. فالبعد المكاني هنا يناظر البعد التأملى هناك. والعبارة هكذا تفوح بموقف نفسى اشتمل الشاعر وصحبه، وقد مهد لظهوره التماع البرق مما يوحى بقرب حدوث تحول هائل فى الكون كله يناظر انهلال المطر ...

وليعبر عن غزارة المطر ووضاعته قال: وأضحى يسح .. ، فالمطر إذن غمر كثيفة (مكاناً) أو عن كل فيقة أى حلبة، أى بين الحلبتين، والعبارة تتطوى على تشبيه المزن بالناقة

(١٨) الشرقاوى، الألب، ص ٢٢٥.

(١٩) المرجع السابق، ص ٢٦٦ - ٢٦٧ .

الخلوب، (التي هي رمز السماء الأسطوري بمنتهى الوضوح)، والدوح الشجر الكبير الأغصان، والكنهبل ضرب من شجر البادية، فراء وقد انكب على الأنقان (تشخيص للأشجار)، وما انكباه إلا أثر لشدة السيل الذي ولده الغيث المنهل وفي هذا رمزية واضحة.

ولنا أن نتصور قوة الماء هنا في اندفاعه وثورته المدمرة التي تستدعي في الأذهان اندفاع الجواد الذي استغرق وصفه أبياتاً طويلة (بمنجرد قيد الأوابد ...)، كما يستدعي قوة الجواد في بطشه بالثور والمهاة وإيقاعه بالهاديات أي طلائع سرب المها وجواحرها أي أواخرها في خفة ومهارة. أليس التصوير في الحاليين تصوير مفكر ذي رؤية كونية للصراع الذي تتطوى عليه حركة جزئيات الكون: الجواد يصارع ضروباً من الحيوان، والغيث كأنه يصارع الأشجار الضخمة فيكبها على الأنقان كأنها فرسان يخرون صرعى في حومة الوغى، وما حومة الوغى إلا الكون كله في مخيلة الشاعر.

وفي البيت التالي يستخدم أسلوب الاستثناء ليؤكد نفس الصورة، ففي ثيماء - موضع آخر - لم يترك بها السيل جذع نخلة واحدة ولا أطماً أي بيتاً بجص وحجارة إلا هدمه. وأتى بجذع النخلة التي هي مضرب المثل في الثبات والرسوخ والبيت الشديد البنيان أيضاً، فجعلهما السيل متساويين بالجنل أي الصخر، والجنل يشير إلى مقاومة السيل، فكأنه الشيء الوحيد الذي لم يتمكن السيل من تحطيمه.

وتتلاحق الصور لتوحى لنا بانتشار الدمار مع الغيث حيثما حل، فطمية - جبل - المجير (وهي أرض لبني فزارة)، يبدو ونحن لم نزل في الغداة كفلكة المغزل من كثرة ما جلبه عليه السيل من غنائه أي الزبد والقذر وورق الشجر ... فما بالنا بحاله في العشي. يا للهول! هذا الجبل الشاهق الضخم يبدو هينا متصدعاً على هذا النحو.

وفي البيت السابع يشبه ثبيراً - جبلاً - وقد أصابته أفانين الودق أي ضروب المطر والغيث المنهل بالشيخ الكبير في بجاده أي ملبسه أو كسائه المخطط.

والصورتان في البيتين الآخرين متشابهتان، الجبل الذي يشرف على الغرق، فإذا غرق الجبل على سموه وارتفاعه فما الذي يتبقى بعد هذا السيل؟ إنه رمز الدمار الذي يتولد من عمق الحياة، فالماء وهو سبب الحياة الأول يتحول في لحظات وجيزة إلى شيء مدمر

لكل شيء، ولعل هذا الدمار تمهيد لخلق جديد، فالماء لم يزل موجوداً، وقد أزاح الرجس وأطاح بالمذنبين وغسل ذنوبهم.

والبيت الثامن ينبئنا عن مصير الصحراء (صحراء الغبيط) التى تمكن منها السيل على رحابتها إذ ألقى فيها بعاثه فى سخاء وكرم، كما ينزل التاجر اليماني، واستعار البعاع (الستل) للمطر الذى نزل بكامل قوته. "وخص اليماني لأن أهل اليمن معروفون بالتجارة. ويحتمل أن يريد أن هذا المطر عمّ هذه الصحراء بالخصب وأنواع النبات والنور، فكأنما نزل بها تاجر يمان، فنشر فيها ما فى عبابه من البرود وأنواع المتاع والطيب" (١٠٠).

وهنا يتجلى الأثر المزيج للمياه، فهى تزيل الموجود وتأتى بالنبت الجديد، وهذه الدلالات البعيدة رمز إليها الشاعر بعبارته المليئة بالاستعارات التى تتطلب الغوص لاكتشافها، فهى كاللغة التى وصفها حافظ بقوله:

أنا البحرُ فى أحشائه الدُرُ كامنٌ فهل سألوا الغوامرَ عن صدقاتي؟

ويؤكد معنى الفناء غرق السباع القوية الفاتكة إذ تبدو هزيلة لا قوة لها كأنابيش العنصل أى ما نبش من نبات البصل، ولعلنا ندرك مدى هشاشة جنوره بحيث يمكن ليد الطفل الصغير أن تخلعه، ولنا أن نتصور قوة ذلك السيل الذى أطاح بالسباع فأغرقها وكأنها فسائل البصل الواهية! ليس هذا وحسب، فالسبع الذى يغرق فى الماء خرافة (جنس من الأجناس الأدبية) أى خرافة! لأنها تضرب لنا المثل من الطبيعة: السبع الذى هو رمز القوة والفك يلقى مصيره مثل أهون النباتات. إنه الفناء الشامل إن الذى يستدعى فى الأذهان قصة الطوفان البابلية وأسطورة هلاك البشرية المصرية. وفى الثانية تقوم البقرة الثملى بتعقب البشر العصاة وإهلاكهم حتى قدر لهم الإله رع النجاة.

هنا يبدو إذن أثر الخرافة والأسطورة واضحاً، ولذا نقول: علموا النشء الخرافات والأساطير، فهى أعمق دلالة وأبعد مرمى، وهى التى ترفد خيال الطفل بالتصويرات العميقة عن الحياة فى صورة سلسلة سهلة التناول. وقوله غديّة أى حين أصبح الناس فنظروا إلى ما

(١٠٠) المرجع السابق، ص ٢٢٧.

أحدث السيل ، وإنما شبهها بالعنصل لأن للصبيان يجمعونه للعب به ثم يرمونه". (١٠١) .

وفى البيت العاشر يستمر المطر هو الفاعل، وهو مطر شامل كوني إذ يصيب كل الجبال إِرَاسِيَّاتِ التي ترمز فيما ترمز إلى دعائم الكون وأركانه، فالغيث أيمنه على قطن. وهو جبل في بلاد بني أسد، والشيم النظر إلى البرق والمطر ليُعَلِّمَ أين هما، بينما أصاب أيسره على الفتار وينبل وهما جبلان مما يلي البحرين.

وفى البيت الأخير أيضاً ألقى السيل بركه أي صدره، فاستعار له الصدر من البعير ليشير إلى جثومه وحلوله ببُسيان وهو اسم جبل، فأنزل منه العُصم أي الأوعال وهي "جمع العُصمة أي البياض في أوظفة أيديها؛ والمعنى أن المطر عمّ هذا الجبل حتى أنزل منه العُصم المستقرة به" (١٠٢) .. وتأمل معي مرة أخرى هذا السيل الحافل الذي يصيب أعالي الجبال ويستنزل الوحش من قممها، إن هذه الصورة تريح الشاعر والمستمع أي تستخرج من ذهنهما الأحاسيس التي يمكن أن تصيب بالضرر لو لم يتم إخراجها والتخلص منها. فالرموز القوية يستهدفها السيل وينال منها أي نيل: الجبال الشامخة والوحوش الفاتكة التي ترمز جميعاً إلى القوة والتطاؤل وربما الشر.

وتنتهي القصيدة هذه النهاية المفتوحة: الغرق - غرق الرموز الكريهة الذي يتمخض عن ظهور الزهور والنور من جديد.

أما عفت الشرقاوي فيرى أن ما يبقى وسط هذا الطوفان إنما صورة الأب ويرمز لها أبان، فيقول:

"فى هذا الطوفان الكوني الخيالى الذى يفصل الشاعر فى وصفه ببقى أبان (اسم جبل) وحده شامخاً متعالياً كأنه سيد من أسياى القوم قد تلفف بكساء مخطط، أو لنقل صورة أبيه تطل عليه من الغيب وسط هذا السيل الجارف .

وتلك هى الخاتمة الضرورية للقصيدة عند شاعر يعانى كل ما تحدثنا عنه من آلام، ويتظاهر فى الوقت نفسه كل هذا التظاهر بتتبع اللذة أينما كانت، فبالماء وحده يكون التطهر

(١٠٢) المرجع السابق، نفس الصفحة.

والنقاء - أى الخلاص الذى يتطلع إليه الشاعر منذ مطلع قصيدته - فلا يكاد الأطلال يكتفى، ولا فكريات الحب العنيدة تغنيه فالتلّيل طويل والهم ثقل، ولا خلاص له منه إلا بالمطر الذى قد يفضّل معه الهلاك لكثير من الحيوان والنبات، ولكن لا بأس فى ذلك كله، فلك طبيعة الحياة فسى حس هذا الشاعر العظيم (١٠٣) وسواء كانت هذه الثورة والأضطراب الشامل جراء السعيول ثورة نفسية أسقطها الشاعر على الطبيعة أو ثورة مشتركة بينهما أو ثورة مستمدة من الطبيعة؛ فالاندماج هنا حاصل بين الشاعر والطبيعة أو بين الذات والموضوع، وهذا الاندماج والاختلاط هو لب الرومنسية وجوهرها.

وها نحن نسرد ما قاله الناقد العلامة إيليا الحاوى حين شرح قصيدة خليل مطران بعنوان المساء (١٠٤). إذ يقول إن الشاعر الرومنسى يسقط اضطرابه على الكون فيرى البحر أهوج خفاقاً والأفق معتكراً قريح الجفن، فثمة من وراء البحر بحر النفس ذو الأمواج المتلاطمة، ويخلص إثنى القول إن الشاعر لا ينسخ المظاهر الطبيعية أو يصفها، بل يستطلعها ويبثها معاناته. وها نحن نعرض أبيات مطران التى يقول فيها:

شاك إلى البحر اضطراب خواطري	فيجيبني برياحه الموجاء
ثاب على صخر أصم وليت لي	قلبا كمدى الصخرة الصماء
يتأبها موج كموج مكاري	ويغتما كالسقم سم اعشائي
والبحر خفاق الجوانب ضائق	كمدأ كصدري ساعة الإمساء
والأفق معتكر قريح جفنة	يغضى على الغمرات والأبداء

وهنا لا بد لنا من وقفة التأمل بإزاء هذه الهزة الكونية الشاملة: البرق المضيء والدوح المنكب على الأنقان، والغيث الهتان المتواصل، والسيل الكاسح الذى يمر الوادى واستنزل العصم والوحوش من قمم الجبال، وأغرق السباع ودمر المنازل .. مثل هذه الظواهر الكونية المدمرة التى ترتبط عادة بالتماع البرق والرعد علامتان ترهضان بظهور الإله. ولا نعدم دليلاً على ما نقوله فى العقيدة والأدب القديم. فالبقرة الأم حبلت بأبيس حينما تجلى بفتاح (الإله والأب السماوى لأبيس) فلمع البرق ودوى الرعد على نحو ما

(١٠٣) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(١٠٤) إيليا الحاوى: فى النقد والأدب، ص ١٥٦.

وصف شاعرنا امرؤ القيس في نهاية معلقته. أما قصة الملاح الغريق فقطعة من الأدب الرمزي - في رأينا - تحكى عن رحلة مغامرات قام بها ملاح مصرى فقد رفاقه وسفينته في عاصفة مدمرة، وحملته الأمواج إلى جزيرة نائية، وما لبث الثعبان صاحب الجزيرة أن قابل صاحبنا الملاح المسنك، ولدى ذلك اللقاء دوى الرعد مزمزمًا وزلزلت الأرض فتصدعت الأسجور. فظن الملاح أنها العاصفة وخرّ لذقنه مغشياً عليه، وهذه الحوادث الكونية تصاحب عادة تجلى الإله وظهوره كما يرى إريك هورننج عالم المصريات المعاصر. (١٠٥)

ووفقاً لهذا التصور يمكننا القول إن شاعرنا امرؤ القيس نوّه في نهاية قصيدته بظهور الإله، فبعدما استوفى وصف الطبيعة الخارجية والطبيعة النفسية على أحسن ما يمكن قدم لنا إرهابات تجلى الطبيعة الإلهية إن جاز التعبير وهو في كل حال أمين للتقاليد المتوارثة.

(١٠٥) تناولنا في دراستنا عن ليس، وفي قصة الملاح وفلسفة التاريخ. راجع: : F. Aly, Apiskult", S. ١٧. وقلرن فايز على: الملاح الغريق (قصة مصرية). وقلرن أيضاً : ١١٩ - ١١٧, S.S., E. Hornung, Der Eine, S.S., وسليم حسن: الأدب المصري: ١ : ٥٧ - ٦٤. (كما قلنا تحليلاً فلسفياً لقصة الملاح. راجع: فايز على: فلسفة التاريخ، ٣٢ - ٣٥.

رؤية نقدية للمعلقة

بادئ ذي بدء يرسم الشاعر علاقة بين الذات : ذاته للممزقة والموضوع (الأطلال) عبر حوار تخيلى تمثلى رائع ، فهو يحاور صحابه تارة بالجمع : وقفا بها صحبى، وتارة بالمتنى: قفا نيك، وتارة بالمفرد: ترى بحر الأرم .. ويبدو لنا أن شدة تعلقه بالصحب هكذا إنما تعتبر عن فرط شعوره بالوحدة والحاجة إلى الأنيس الذى يشاركه حزنه ، ونداءات الشاعر المتكررة لصحبه على هذا النحو إنما تحملنا على أن نعيش همومه كأنها همومنا، وبذلك نجح أيما نجاح فى حملنا على مشاركتة، وبتعبير النقاد القدامى برع الشاعر فى استهلال قصيدته لا بالبكاء وحده بل باستبكاء الصحب معه . ويتضح لنا بالنظر فى سائر أغراض المعلقة أن هم الشاعر هم شامل جوهرى لا هو بالعارض ولا بالعرضى . إنه أشبه بالقلق الوجودى الذى اتخذ [هيدجر] (١٨٨٩ - ١٩٦٠م) محور فلسفته . ويتجلى هذا الهم لدى وصفه لجزئيات الطبيعة : الليل والجواد والوادي والبرق والسيل ، يقول سليمان العطار : " وقفا بها صحبى على مطيهم ... ويدور الحوار الداخلى لأن الماضى لا يعيش إلا بداخله مع ظاهره فى الخارج - الممثل للحاضر، فيحاول التماسك بالأطلال على ضوء تجارب أقدم شفى منها بالدموع التى يذرفها للشفاء الآن ، وهى تجارب فيها العنف واللين معاً " (١٠٦) .

ويلزم القلق الشاعر وهو يشبب بالنساء، فتعرضه الدموع : ففاضت دموع العين . علينا ألا ننسى أن النسب - كالوقوف بالأطلال - غير مجد فى رأى الشاعر بدليل قوله فى مستهل البيت السابع : كدأبك من أم الحويرث - عطفاً على ما سبق من عدم جدوى البكاء على الطلل . وكما ذابت ذات الشاعر فى الأطلال فقد أذاب (محبوبته) فى جزئيات الكون وهو يصف جمالها على نحو ما وضع لنا ، كما نلاحظ أنه يعدد أيام حبّه (ألا ربّ يوم) - كما أشرنا من قبل - ولعل هذا من الأساليب المبتكرة فى شعر امرئ القيس ، وما تعداده هذه الأيام إلا تأكيد ضمنى لمرورها وانقضائها ، وهو ما يتسق جداً مع اعتقاده بأن الرسم الدارس لن يفيد شيئاً . فهذه الأيام ذات مرجعية زمانية (نسق الزمان) تناظر المرجعية المكانية للأطلال (نسق المكان) .

وغرام امرئ القيس الشديد بالمرأة يتجلى فى طول القسم الغزلى من معلقته ، وفى إمعانه فى تفاصيل أحوال الهوى ونعت الحبيبة ... إلخ . وهذا الغرام الشديد قد يكون ردّ فعل للقلق الذى نشعر أنه يشتمل كيان الشاعر وهو يقف بالأطلال ، فهو إن لا يكاد يترك فرصة للذة إلا اغتتمها

(١٠٦) سليمان العطار ، شرح ، ٤٦

لأنه يدرك سرعة فوات الزمان وانقضاء الأيام فهو يعبر عن تمرده على أحزانه وسموه عليها حتى أنه يفرط في حديث العشق والهوى ، وكأنه يسكر من صهباته . وهذا التفسير يجعل من شعر امرئ القيس رديفاً لفلسفة إبيقور Epicurus على نحو من الانحاء ، ولا نبالي إن قلنا إن فلسفة اللذة هذه ظهرت قبل الإثنين في الأغاني المصرية القديمة (١٠٧).

وإذا كان وصف الليل يعيدنا إلى فكرة الهم وتمكنه من الشاعر ، فإننا نستنتج من تحليلنا له أن الطبيعة هي التي تتحكم في الإنسان لا العكس ، ولعل الإنسان لا يستطيع أن يعبر إلا عن تمرده ورفضه في بعض الأحيان وحسب . فالليل يبدو أبدياً في نظر الشاعر ، وهو وإن زال وانقضى فثمة ليل آخر من الهموم لا ينفك متصلاً رغم بزوغ الشمس يومياً . إن الشاعر أخذ من الليل معاناة الهموم ، وأحسن عرض الفكرة بأسلوب رمزي : رمزي لأنه لم يستخدم العبارات التقليدية المباشرة ، بل أجاد في صنع التشبيهات والأخيلة التي ترسم لليل صورة كونية شاملة توحى بالمشاعر التي يكابدها الشاعر . وتعود تصورات السيل والصحراء في نهاية القصيدة لتؤكد هذا الشعور وتعمقه ولكن : ما موقف الشاعر من الطبيعة ، والليل أحد مظاهرها ؟ إنه موقف المتمرّد - بالمعنى الذي عناه الفلاسفة الوجوديون - والمتحدّي - بالمعنى الذي قصده توينبي - ويتبدّى لنا تمرده وتحديه الطبيعة في مقاطع القصيدة الوصفية والغزلية على حد سواء (١٠٨) .

أما المقاطع الغزلية فقد تناولناها ، وفيها يعبر الشاعر في الفخر بنزواته وفحولته وتحديه للموانع والزواجر ، فيرسم لنفسه صورة البطل المقتحم الذي لا يبالي . وأما المقاطع الوصفية فمنها :

عبوره الوادي القفر عبوراً مظفراً ، وهو أول ما ألبانا به بعد

وصصفه الليل مباشرة ، وأما الذنب الذي قابله أو تخيل وجوده فهو مرآة الشاعر ، إذ يعبر في البرهان على التشابه بينهما ، وكأنه يتخذ واسطة أو نموذجاً ليحكى لنا عن أحواله هو

(١٠٧) راجع : فايز على : الأدب المصري : ٢ : ١١٠-١١٥ وفيه إحالة لمراجع أخرى عن الأغاني المصرية القديمة

أسليم حسن وكشكفيتش وتراوت ... راجع مثلاً : ٨٦ - ٨٥ Kischkewitz, Liebe

(١٠٨) اعتقد الفلاسفة الوجوديون من حيث المبدأ أن الإنسان حرّ غير مجبر ، وقد عبّروا عن هذا بسبق الوجود للماهية بمعنى أن الإنسان يصنع ماهيته كما يختار هو فلا تفرض عليه . ومقابل الحرية آمنوا بالالتزام الخلقى في مجال السلوك ، والالتزام الأدبي أيضاً في مجال الإبداع . راجع سارتر : ما الأدب؟ ، ص ١٢ وما بعدها ومواضع أخرى .

ومشاعره . فهو نئب متفرد لا يكاد يفى بمطالب عياله ، فقير لا أمل له فى الغنى أبداً لأنه يضيع ما يكسبه فى التو واللحظة . وليس مصيره إلا الهزال .

أرأيت ؟ إنه المصير المشترك للشاعر و(الذئب) معاً وقد عرفنا شيئاً من أحوال الجاهلية ، التى شكلت حياة شاعرنا إلى حد كبير ، فالصراع كان محتتماً بين إمارته (إمارة كندة) وبين المناذرة خصوصاً. ووراء إمارتى المناذرة والغساسنة كانت إمبراطوريتا الفرس والروم ، وبدا لنا من ترجمة الشاعر أنه ما أنفك يخوض الحزب تلو الحرب والصراع تلو الصراع ضد القبائل المترحلة فى جزيرة العرب ، كما أنه لم يكن بمنأى عن عداوة القوى الأكبر - أعنى المناذرة والروم (١٠٩) . وكان العداء مع أولئك بلا شك مصدر التوتر والقلق . وربما كان ذلك القلق المادى مدخلاً لقلق أشمل انتاب الشاعر ، فإذا به يفكر فى جدوى الحياة ومعنى الموت ، فيتوسع فى فهم القلق توسعاً نكاد نلمس أثره فى كل بيت من أبيات معلقته لا سيما الأبيات التى يصف فيها الليل والذئب ... وازداد شعره حزناً وألماً بعد مقتل أبيه وأعمامه وقبلهم جدّه ، فإذا به يهتم بالنار لهم فلا تحالفه بعض القبائل ، بينما يتوعدده المنذر ، فيشكو همه قائلاً :-

أرأينا موضحين لأمر غيبٍ	ونسحر بالطعام وبالشرابِ
... فبعض اللوم عادلتى فإنى	ستكفينى التجاربِ وانتسابى
إلى عرق الثرى وشجّت عروقى	وهذا الموت يسألنى شجابى
ونفسى سوف يسألنى ، وجسمى	فيلحقنى وشيكا بالشرابِ
... وكل مكارم الأخلاق صارت	إليه دمتى وبه اكتسابى
وقد طوّفت فى الآفاق حتى	رضيت من الغنيمة بالإيبابِ
أبعد العارث الملك ابن عمرو	وبعد الفير حمر ذى القبابِ
أرجو من صروف الدهر ليلاً	ولم تغفل عن الصم المضابِ
وأعلم أننى عمّا قليل	سأشرب فى شها ظفر ونسبِ
كما لاقى أبى حجر وجدى	ولا أنسى قتيلاً بالكُلابِ

(١٠٩) أشرنا من قبل إلى أن امرأ القيس نجح فى عقد الأحلاف مع بعض القبائل لينتقم لأبيه، ولكن الكثير من الحلفاء شرعوا يخذلونه، كما جد المنذر فى طلبه، فطلق بلجاً إلى الأنصار هنا وهناك، وعاش متقللاً بين القبائل والأحياء، ومنهم السموعل إلى المشهور بالوفاء وقد تعرض بسبب وفائه له وعدم تسليمه للشدة، بل إنه فقد ابنه لهذا، ويقال إن التطواف قاد امرأ القيس إلى بلاط جوستينيان، فمس له هناك أحد خصومه عند القيصر الذى دبر لقتله بحلة مسمومة أرسلها له هدية، فلما ارتداها سقط صريعاً. ويقال إنه توفى فى أنقرة فيما بين سنة ٥٣٠ و ٥٤٠ للميلاد. راجع: ديوان امرئ القيس: ٩ - ٢٢ . وقلرن: شوقي ضيف: العصر الجاهلى: ٢٥٨ - ٢٦١ .

وقتل الكلاب هو عمه شرحبيل بن الحارث بن عمرو^(١١٠) الذي أحب الشاعر أبنته عزيزة. ومنها وصفه الجواد - الذي يستغرق عدة أبيات جمع فيها محاسن نادرة في مبالغات محكمة فيما ذكرنا - والآن يبدو لنا هذا الجواد في مجمل أوصافه تلك رمزاً للانطلاق من القيود ، تشي بذلك كل عبارات وصفه وكل الأخيلة التي تتضمنها ، وهو - أي الشاعر - يعلن عن رغبته الجياشة في العدو والانطلاق قبل انتهاء الليل: "وقد أغتدى والطير في وكناتها ...". هذا الرمز الكلي الذي علينا أن نستنبطه كنقاد، على أن تجاوز هذا إلى تحليل العبارات والألفاظ لاستبطان ما فيها من دلالات رمزية - أمر جائر أيضاً، وقد حاولناه فيما تقدم. فذلك الجواد "يزل اللبد و" يزل الغلام الخف" و "يلوى بأثواب العنيف المتقل : إلخ.

وفي هذا المعنى يقول سليمان العطار: "ولابد من همة عالية قوية للنفاذ من هذا الهم وتلبجروج من الليل ومن جوف العير ، وتتمثل هذه الهمة في جواد فوق طبيعي . وتتجج الذات بالخروج في صباح باكر . وقد (أغتدى) يسبق خروج الطير (الهموم) من أعشاشها بذلك الجواد".^(١١١)

ويتجلى تمرد الشاعر تمرداً وجودياً عارماً في آخر مقاطع القصيدة إذ يصف البرق وكيف قعد له ليتابعه ثم إذا به يستقصى آثاره المدمرة ، إذ أحدث الأمطار التي تحولت إلى سيل جارف بل طوفان يشتمل الجزيرة من أقصاها إلى أقصاها ولا يكاد يترك شيئاً غير قمم الجبل - فيما ذكرنا من قبل . وقد أوضحنا هنالك الرموز الكثيرة التي انطوت عليها تلك اللوحة الفريدة : كيف استتزل السيل الوحوش من وكورها ... إلخ . وهنالك نأخذ من تلك اللوحة ومزيتها الكلية، إذ تعبّر فيما نرى عن جيشان نفس الشاعر بالثورة ضد الطبيعة من خلال وصفه الرائع لأحد ظواهرها. وسليمان العطار يقدم لنا تحليلاً شائقاً طريفاً فيقول: "وتتحول دموع الشاعر إلى حلم لعينيه سيلا يعود بنا إلى طوفان نوح كما عاد بنا جوف العير إلى حوت يونس . وهذا السيل يكاد يشمل الجزيرة العربية كلها ، يهدم كل أطلالها أو ماضيها الذي ينقلب رأساً على عقب " أنابيش عنصل" لتمتلي الدنيا بالحياة والألوان التي تكسوها ، ويغنى مغرد الطير نشوان:^(١١٢) .

(١١٠) ديوان امرئ القيس، ص ٤٣ - ٤٤ .

(١١١) سليمان العطار، شرح، ص ٤٧ .

(١١٢) المرجع السابق، ص ٤٧ .

الصور الفكاهية الكاريكاتورية

تلقت القصيدة أنظارنا بعبارتها الوصفية التي تستدعى أحياناً حكايات وأساطير يجب علينا الإحاطة بها حتى نفهم مرامي تلك العبارات . والطريف أن شاعرنا لدى وصفه أشد المشاهد مأساوية - إن جاز التعبير - قد أتى بمفارقات في تشبيهاته تشبه للصور الفكاهية الساخرة وتحاكي النصويرات الكاريكاتورية . فالسيل الجارف المدمر "يكب على الأنقان تَوَخ الكَنهَل" أى يلقيها على أنقانها - وهذا يحكى فى العامية قولنا: وقع على منخاره - مثلاً . وأما جبل ثبير فيبدو كشبح كبير فى كساء مخطط:

"كَأَن ثَبِيرًا فِى عَرَانِينَ وَبَلَهٍ كَبِيرُ أَنَاسٍ فِى بَجَاهٍ مُزْمَلٍ"

على حين تبدو قمة المجير -جبل آخر - مثل فلكة المغزل:

كَأَن ذُرًّا وَأَسْرَ الْمَجِيرِ غَدَوَةٌ مِنْ السَّيْلِ وَالْغَنَاءِ فَلَكَتْ وَغَزَلْ

ومن الصور الرائعة التي تبعث فى النفس الراحة والبهجة أو قل شيئاً من الفكاهة الخافية أيضاً تشبيهه النور والزهور فى وسط السيل بالتاجر اليماني المحمل بالبضائع:

وَأَلْقَى بِصَمْرَاءِ الْغَبِيطِ بَعَاةً نَزُولَ الْيَمَانِ ذُو الْعِيَابِ الْمَعْمَلِ

ثم يختم القصيدة بتشبيهين كاريكاتوريين لا سيما الثانى منهما إذ يشبه الطيور (المنشية) كأنها شربت الخمر فسكرت، بينما تبدو الأوابد الكاسرة فى الطوفان هزيلة كنبات البصل المقلوبة:

كَأَن مَكَاتِ الْجَوَاءِ غَدِيَّةً صَبَحَنَ سَلَاةً مِنْ وَحْيٍ مُفَاقِلِ
كَأَن السَّبَاعَ فِيهِ غُرُقِي عَشِيَّةً بَارِجَانِهِ الْقُصُوفُ أَنَابِيضُ عُنْصَلِ

فكرة المبراد الجديد

من أطرف ما فى المعلقة هذه نهايتها ، ففى معرض الوصف المكثف للسيل المدمر الذى يشبه الطوفان فلا يبقى على شىء أو يكاد ؛ إذا بالزهور الجديدة تتوالد لتعبر عن بزوغ الحياة من رحم الموت . هكذا نهاية القصيدة (القصة) : للفناء المحتوم لرموز القوة والعناد الموجودة : قمم الجبال وما تؤويه من وحوش والأشجار وسواها ، وبعد للفناء يأتى البحث الجديد ، بل يحى مواكباً للفناء نابعاً من طياته.

وهذه الفكرة تعيدنا لطرفى الأدب العالمى : الأسطورة القديمة والقصص الحديث . تمثل الأول أسطورة فناء البشر ، وفى نهايتها يعم الفناء ويحق الهلاك على الجميع ، ولكن رع : الشمس يعفو عن بعض الصالحين ^(١١٣) . كما تمثله عقيدة الخلود إذ تأوى الشمس الغاربة كليلة شاحبة إلى جبل الأفق الغربى ، وإنما هى تستعد لرحلة ليلية تستعيد بها قوتها وتسترد عافيتها ^(١١٤) إلخ .

وأما القصة الحديثة فتمثلها ثلاثية نجيب محفوظ ، فى ختام "السكرية" مشهد مؤثر إذ تدرك الوفاة أحمد عبد الجواد الذى كان بطل الجزعين السابقين : قصر الشوق وبين القصرين ، وفى الوقت الذى يستعد الجميع للفراق بأوجه حزينة وقلوب متفجعة يحل نبأ ميلاد طفل جديد : أحد الأحفاد ^(١١٥) .

وفى أعمال ديفيد هوبوت لورنس تبرز فكرة الميلاد الجديد فى ختام "قوس قزح" ونساء عاشقات كما تظهر فى قصيدة وودف ورث من مجموعة الأغاني العاطفية *lyrical ballads* التى أصدرها مع كوليردج بصورة أخرى، إذ يقابل الشاعر طفلة صغيرة بريئة ليسألها عن عدد نوبها فتجيبه بأن عددهم سبعة ويحاول الشاعر أن يقنعها بأن الأموات والأحياء لا يجتمعون وأن عددهم خمسة ، ولكنها ترفض هذا رأى وتصر على رأيها الذى يعبر ببساطة عن اتصال الموت بالحياة " اثنان انتقلا إلى القرية ... ومضى اثنان للعمل فى البحر ... أما أخى وأختى الصغيران ... فيرقدان فى المقبرة ... وإلى جوارهما أعيش وأبى وأمى ... كيف؟ اثنان فى القرية ... واثنان فى البحر ... فكيف يا صديقتى عددكم سبعة ...؟ وضحى لى ... فانطلق صوتها يؤكد ... سبعة ، سبعة ... فهنا تحت صفصافة المقبرة يرقدان اثنان أيضاً ^(١١٦) " .

(^{١١٣}) راجع ما ذكرناه آنفاً عن أسطورة هلاك البشرية، وقد تناولناها فى مؤلفنا عن الديانة المصرية ٢: ٦٤ ، ١٣١، كما قدمنا لها تحليلاً جديداً فى دراستنا عن فلسفة التاريخ، ص ٣٧. قارن كذلك : Brunner, lit., S.S. ١١٦ - ١١٧.

(^{١١٤}) يشمل أدب الخلود المصرى طائفة من التصورات منها ما وصفه متون الأهرام وكتب الخلود، وهنا نشير إلى كتاب العالم الآخر (يمى دوات) الذى نقله للعربية مع شرح واف العلامة محسن لطفى السيد، راجع أيضاً: فايز على للديانة، ٧٦ - ٩٤ ، Hornung, Unter welt .

(^{١١٥}) الزمان هو البطل الرئيسى وإن يكن مستتراً فى أعمال نجيب محفوظ لاسيما الثلاثية. وفى رأينا أن دراسته للفلسفة صممت لديه الشعور بأهمية الزمان وصراع الإنسان ضده. راجع الثلاثية وغيرها من أعمال ذلك الأديب الكبير، وكذا محاضرتنا عنه التى ألقيناها بالقاهرة أحوال ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ .

(^{١١٦}) صلا حاتم: تاريخ الأدب، ص ٣٠٣ - ٣٠٧ .

لتعبيرات سائرة

تبدو بعض الصور النادرة في المعلقة مثل الكشف الجغرافية بتعبير سليمان العطار ومنها:

١- **قيد الأوابد:** وهي تعبر عن جمال الحركة الذي تحول إلى جلال ، وتوحى بانطلاقها من السكون ، واتساعها لتشمل الحركة في الزمان (الأباد) وحركة الأوابد جميعها أي الوحوش . وقيد الأوابد التي اشتهر بها امرؤ القيس (أول من قيد الأوابد) في كلمة واحدة (كلمتين متضابفتين) . يقول سليمان العطار:- "إن سرعة الجواد الخارقة المتعددة الاتجاهات في أن : مكرّ مفرّ مقبل مدبرّ معاً - تجعله قيداً لكل للوحوش؛ لأنه يدركها أينما كانت على وجه البسيطة، والقيد سيكون وضيق يمثل حركة واتساعاً." (١١٧)

٢- **عمايات الرجال:** عبرت هذه العبارة عن عيب مثل العمى لدى الرجال إذ يلومون الشباب ويستهمونهم بالخرق على أفعال كانوا هم أنفسهم يأتونها في صباهم. " إنها قضية فلسفية واجتماعية معقدة ذات أبعاد سيكولوجية يركزها الشاعر بفضل اكتشافات العاطفة في بناء جميل ولهذا ليس صدفة أن يكون البيت التالي:

ألا وبه غصم فيك ألوى وددته نصيم على تعذاله غير مؤتل (١١٨)

٣. **مكرّ مفرّ مقبل مدبرّ معاً كجلمود صغير حطّ السيل من عل**

وكان الشاعر يصف جواداً خرافياً يتحرك في كل الاتجاهات مصداقاً لوصفه بأنه قيد الأوابد، فهو المسيطر بحركته على العالم . وهو في رأينا يرمز - فيما يرمز - إلى صورة الأنسا المتمردة الطامحة إلى النفوذ الأسمى.

وجلمود تكثيف لتلك الحركة جميعها ، إذ يسقطه السيل - مصدر الحركة من عل. "إن حركة الجواد تسيطر على العالم كله وتخترع جهازاً لم يسبق له مثيل ولم يصل إليه الإنسان حتى زماننا ... والجهاز المذكور في هذه الصورة لرماس بحلم الشاعر في الأبيات : إنه السيل ."

(١١٩)

(١١٧) سليمان العطار، شرح، ٤٧ - ٤٨.

(١١٨) المرجع السابق، ٤٨.

٤. إذا ما اسبكرت بين درع ومجول: أى إذا ما طالت قامتها بين (لابسة) المجول أى الصبية الصغيرة ولابسة الدرع أى الفتاة المكتملة . وحذف المضاف - وهو المعنى المقصود - شائع فى أساليب الجاهلين من الشعراء . وفى التعبيرين استعارة مكنية بطبيعة الحال . ويقال إنه حذف المضاف فى الحالين لدلالة الكلام عليه.

٥. أساريح ظبي أو مساويك إسحل: قال ذلك فى تشبيه أصابعها فى بياضها ونعومتها بنوع من الدود، وفى لونها وريحها بالمساويك على نحو ما أوضحنا فى الشرح .

٦. وليل كموج البحر: وهذا التشبيه جمع خصائص الحركة والاستمرار والقوة، ، وعبر عن ديمومة الليل المصاحبة لاستمرار الهموم.

٧. وواد كجوف العير: هنا تشبيه الوادئ المنبسط المرئى بغير المرئى أو ما لا يمكن تصوره إلا ظلاماً دامساً كالمقبرة وما ينطوى عليه من مجهول، وقد أوضحنا سلفاً ما فيه من عناصر أسطورية ونضيف أن تشبيه المرئى بغير المرئى أو المعنوى ظاهرة سائدة فى شعر الرومنسيين وهذا ما سنوضحه لدى تناولنا للرومنسية الحديثة. إذن فالرومنسية لها أصول قديمة.

٨. ومن يحترق حرئى وحرثك يهزل: والتعبير فضلاً عما فيه من استعارات - يعد بصورة كلية كناية عن يذهب جهده هباء أو يعمل بلا فائدة ، ورمى الشاعر إلى التنبير والإسراف.

٩. وقد أغتدى والطير فى وكنايتها: كناية عن البكور ، والتعبير يوحي عن استغراق الكون كله فى الظلام وخلوده إلى السكينة والنوم ، وقد كرره فى مطولته :

وقد أغتدى والطير فى وكنايتها لغيث من الوسم رائدة خالى

وسيرد أيضاً فى وصف ابن الرومى حين يقول :

وقد أغتدى للطير والطير فجم ولو أوجست مغداى ما يتن فجم

والتعبير يوحي بأن الشاعر يتسلل خفية حتى لا يوقظ الطيور، ومن الممكن أن نتأمل هنا رمزية ما للطيور، فلعلها ترمز للرقيب، وقد ترمز لأرواح الأسلاف كما كانت ترمز فى الأسطورة القديمة.

(^{١١}) المرجع السابق، ٤٨ - ٤٩.

١٠. **دريز كخزوف الوليد** : أصبح هذا القول مثلاً ثائراً في تشبيه سرعة الجواد الخاطفة ، وصورة الوليد-أى الطفل- الذى يلهو بخزوفه تنقل لنا مدى إصراره على إحداث أقصى سرعة ممكنة .

١١. **متى ما ترق العين فيه تسفل** : إشارة للإعجاب بالشئ والانبهار به حتى لا يكاد المرء يرفع عينيه عنه ، فكأنها تسمرت بين بدايته ونهايته لا تتجاوزه .

١٢. **نزول اليماني ذى الغياب الخمل** : هذا التعبير يوحى بالثراء ، والمقصود (التاجر) اليماني ، وقد حذف الاسم لدلاله للكلام عليه كما كان شائعاً فى الشعر الجاهلى .

ولعل هذا التعبير وغيره من التعبيرات المحكمة يؤكد ما قاله (ويتمان) *Walt Whitman* : إن كل الكلمات مزودة بطاقة روحية ، ولا شئ أكثر روحية منها ^(١٢٠) . ونحب أن نوضح أن الفن يكمن فى طريقة إضافة الكلمات وتنسيقها فى العبارة ، لأن الألفاظ فى ذاتها لا تقوم بما تحدثه العبارات من دلالات ممكنة .

أساليب لظوية نادرة :

منها استخدام أسماء الأدوات (**صيغة مفعّل**) لوصف الجواد، فهو مكرّ مفرّ مسح . واختيارها راجع لما فيها من مبالغة تزيد عن صيغ المبالغة المعروفة ، وإن كان هذا الاستخدام نادراً ^(١٢١) . ومن أمثلته : خطيب (مصقع) ، ومسعر (للحرب) كما فى قول البارودى :-

مسعر اللوغى أخو غدواته تملأ الأرض والسما ومساها

وقد استخدم امرؤ القيس هذه الصفات محل الاسم (وهى صفة أسلوبية شائعة فى الشعر الجاهلى) ، وهى كلها -لما فيها من مبالغة- ترمز إلى همّة الحصان العالية ، وكونه (أداة) الخروج من الهم الذى ألم بالشاعر ، وتحقيق حلمه. (ومسح) تؤكد صلة الجواد بالسيل الذى "أضحى يسح الماء حول كتفيه (أو من كل فية) " .

(١٢٠) مصطفى مندور، اللغة والفكر، ٣١.

(١٢١) العطار، شرح، ٤٩ .

الباب الثالث

الشعر بعد العصر الجاهلي

عصر صدر الإسلام والعصر الأموي

كانت ثمة إرهابات بمجىء الإسلام ، ومع بعثة محمد علي السلام بدأت تتلاحق في مركز الجزيرة العربية لتؤثر في أرجاء المعمورة من أقصاها إلى أقصاها. وفترة تاريخيه هذا شأنها لا يمكن تجاهلها ، أو تجاهل تأثيرها في الحياة العقلية والأدب والشعر .

فقد أمسكت التغيرات الجذرية بتلابيب المجتمع ، فانتاب النفوس صراع عميق بين تراث جاهلي ديني جمع أشتات المذاهب والمعتقدات ، وبين بعثة دينية جديدة يراها الناس رأى العين فكانهم في منام أو رؤيا ، وبدلا من الحرية التي لم تعرف القيود في الجاهلية بتعبير شوقي ضيف غدت المثالية الروحية هي المرجع الأعلى السلوك. (١٢٢) وفي رأينا أن حرية الإنسان كانت نسبية ولم تكن مطلقة أبداً ، وإن وضع الإسلام ضوابط واضحة لها فإن هذا لا يعني أن الجاهلية كانت عصر فوضى شاملة .

وما اعتري النفوس من فكر عميق وقلق امتد ليهزّ دعائم اليقين الذي بدا أنه استقر قسرونا عديدة ، ومع ذلك الاستقرار شهد الشعر الجاهلي - في اعتقادنا - نهضات عديدة لم تكن مرحلته السابقة على الإسلام إلا آخرها . فلما جاء الإسلام تركزت رسالته في إرساء دعائم جديدة اقتضت بالضرورة زعزعة ما استقر من دعائم ، وربما ذهب الحماس ببعض

(١٢٢) راجع: شوقي ضيف: التطور والتجديد في الشعر الأموي، ١١ - ١٢. ونوضح أن العرب في الجاهلية عرفوا الحكمة والأخلاق واحترام الأحلاف والمواثيق ونصرة صاحب الحق ولو كان ضعيفاً، ومن حكماء شعرائهم زهير بن أبي سلمى الذي فضله عمر بن الخطاب رضي الله عنه لأنه كان حكيماً وكان لا يعاقل بين الكلام ولا يتبع حوشيه ولا يمدح الرجل إلا بما فيه. وكذلك فضل جرير أو أهل للنظر زهيراً، ديوان البارودي، راجع: ابن سلام: طبقات، ٢٩، وقلارن: قدامة: نقد الشعر، ص ٥ وأيضاً. وعن شعر الأخلاق آنذاك راجع: محمد أبو الأنور، الشعر الجاهلي، ص ٢١ عن المتنبي العبدى، وص ٤٧ عن وصية ذي الأصابع العدواني، ص ٢١٥ عن معقبة زهير بن أبي سلمى، ومواضع أخرى، وعن الوصليا راجع: للمولف: قراءة، ص ٢٢٥ - ٣٢٤.

إلى حد المطالبة بالتغيير الجذري واستئصال شأفة الجاهلية بحلوها ومرها، وخيرها وشرها
إمعانا في الامتثال لرسالة التوحيد واحترافاً من الشبهات . (١٢٣)

وقبـد علق بالنفوس شىء من الشك تجاه الكهان والسحرة وعدا هذا الشك إلى الشعر
والشعراء ، فالشعر وإن اختلف عن الكهانة قد تقاطعت دائرته مع دائرتها في بعض الأحيان
، فأخذ بجريرتها كما يؤخذ الأب الطيب بجريرة ابنه الشرير .

على أية حال انشغل المجتمع الجديد في المدينة ومكة بترسيخ دعائم الإيمان
فاستعرت الحرب لأسباب عديدة بين المؤمنين وغير المؤمنين، وربما كان غير المؤمنين
أشد حماساً للدفاع عما ظلوا يؤمنون به ربحاً من الزمان ، فالاعتقاد له سلطان على النفوس
أى سلطان ! (١٢٤) . وظهر هذا الصراع في الشعر ، فشعر المكّيين الذين حادوا الدعوة
المحمّدية ما انفك متأثراً بميراث الجاهلية ، وأما المدنيون الذين نافحوا من أجل الدعوة
فتأهّبوا للدفاع عنها والذود عن جماها . وثبّه حسان وكعب وغيرهما في هذا المضمار ،
وأضعفهم في هجاء خصومهم المعجم الشعري الجاهلي ذاته.

هكذا انشغل الناس بالجهاد العملى ، وانخرطوا في أدب القرآن وتوجيهات النبى ﷺ
فاعتبروها مثلهم الأعلى وأدبهم أو البديل عن الأدب الذى ظل سائداً حتى ذلك الحين . وكان
هذا من شأنه هجر الأدب القديم برموزه ودلالاته هجراً شتد منه الحرص على التمسك
بالديانة الإسلامية ، فانحلت عراه وقد واكب هذا التحول العقدى معارك مستمرة وحروب
طاحنة في الداخل والخارج ، فأنصار الدين الجديد يريدون في فترة وجيزة أن ينجزوا ما
عجزت عنه الأوائل ، فأتوا شيئاً فرياً.

(١٢٣) يذهب عبد القادر القط في تحليله لتلك الفترة بناء على شواهد تاريخية وأدلة موضوعية إلى أن الشعر خبت
جنوته آنذاك. راجع القط: الشعر الإسلامى والأموى، ص ٩. ومن طريف ما قاله ابن قتيبة في هذا الصدد
إن الله لم يقصر الشعر على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم .. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص
٧. ويقول البارودى في مقدمة ديوانه: "ومن عجائب تنافس الناس فيه، وتغاير الطبائع عليه، وصغر الأسماع
إليه، كأنما هو مخلوق من كل نفس، أو مطبوع فى كل قلب، فإنك ترى الأمم على اختلاف أسنتهم، وتباين
أخلاقهم، وتعدد مشاربهم، لهجين به، عاكفين عليه، لا يخلو منه جيل دون جيل، ولا يختص به قبيل دون
قبيل".... ديوان البارودى ١: ٥٦ - ٥٧.

(١٢٤) راجع ما قاله شوقي ضيف بتفصيل أكبر فى كتابه: التطور والتجديد ص ١٣ - ١٨ وقد تناولنا باختصار
شعر حسان بن ثابت وأمّية بن أبى الصلت وكعب بن زهير فى دراستنا عن: الأدب المصرى: ٣: ٣٧.

والمجتمعات الإنسانية في كل زمان ومكان حين تتشغل بمثل هذه المهام الكبرى تعيش فترة كمون فكري تتسم بالقلق والشك والحذر ، مما يبدو معه أن القرائح قد تجمدت ، وما هي في الواقع إلا فترة إعداد لنهضة مقبلة ستشمل العصر الأموي بكامله ، لتزداد في العصر العباسي ، من هنا عاش الشعر فترة حرجة في عصر الإسلام الأول . علينا أن نعترف بهذا ، ونؤكد أنه من حسن الحظ أن الرسالة الجديدة لم تعارض الشعر في جوهريه ، ولم تنادِ باقتلاع جذوره ، بل إن العكس هو الصحيح ، إذ جاءت تلك الرسالة بالقرآن معجزة بيانية ذات أياد عظمى على البلاغة . (١٢٥)

وثمة تفسير للآية القرآنية : ﴿وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ، أَلَمْ تَرَأَهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهيمُونَ . وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظَلَمُوا ، وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مَنَاقِبٍ يَنْقَلِبُونَ﴾ (الشعراء / ٢٢٤: ٢٢٧) . فيذهب مصطفى الشورى إلى أن الآية تشير إلى سجع الكهان الذين كانوا يضلون الناس عن قصد ويدعون النبوة وما إلى ذلك من ضلال . كما يحلل القط آيات القرآن التي ذكرت الشعر والشعراء ، مفنداً دعاوى أولئك الذين يزعمون أن القرآن ندم الشعر والشعراء ، فهي في رأيه تنفي أن يكون النبي شاعراً ، ولكنها لا تتعرض للشعر بخير أو بشر ، وتستثنى آيات سورة الشعراء المؤمنين المحسنين (١٢٦).

ولكن الجهاد الروحي والعملى أدنى بطبيعة الحال إلى استنزاف الجهد والطاقة في إبداع من نوع جديد ، وهو تأسيس مجتمع جديد وإيمان جديد .

وقد استقبل الشعراء هذه التغييرات استقبالا مناسباً فبدأوا أن شعراء الجاهلية الأخيرة قد أدوا رسالة أدبية عظمى قد تمّ تمامها ، وكأنهم يمهّدون لنزول القرآن : المعجز

(١٢٥) من الدراسات القيمة التي تناولت القرآن بوصفه للبلاغي الأبي دراسة للعلامة محمد أبو زهرة: "القرآن المعجزة الكبرى".

(١٢٦) للقط: في الشعر الإسلامي، ١٠ - ١٢ . وكون رسول الله ﷺ ليس شاعراً لا ينقص من قدر الشعر، وقد أورد ابن رثيق في الرد على كلره الشعر أشياء منها أ، الرسول أنشأ منبراً لحسان كي ينشد منه شعره، وإل للصحابة لقوالاً في مدح الشعر، وأن النبي استمع لشفاعات الشعراء ومنهم كعب، وأن الخلفاء والقض والفقهاء قد أنشأوا القصائد. راجع: المختار من العدة، ص ١٠ - ٢٢ . ومن شعر حسان قرن: قدامة: نا الشعر، ص ٦.

الكبرى. ولم يتبق بعد مجيء الإسلام من أولئك الشعراء إلا القليل ممن عكس معجمه الشعري وأغراض القصيدة بدرجة أو بأخرى ليلام الروح الفكرى الجديد ، ويستشهد القط بما رواه شوقي ضيف ويحيى الجبورى عن الحطيئة والأعشى ، ومنزلتهما الكبيرة ، فقد سلك الحطيئة نهج زهير فى العناية بتجويد الشعر وتنقيحه وكان يقول : خير الشعر الحولى المحكك، كما أن له مطولات غنية بالتشبيب ووصف الصحراء ووحوشها وحيواناتها الأليفة. و يضيف الجبورى أنه لم يتبق من فحول الشعراء البارزين عند ظهور الإسلام غير الحطيئة والأعشى (١٢٧).

ويسبدو أن الشعراء فى العصر الأموى بات عليهم أن يوفقوا تعاليم الإسلام من جهة وتقاليده الشعر العريقة من جهة أخرى . كما أن نظام الحكم الجديد فى دمشق صارت له اليد الطولى فى اجتذاب شعراء البلاط ، فازدهر شعر المديح (الشعر الرسمى) ، واليوم تأثر نفر من النقاد بالنزعة الانتقائية فى النظر إلى التراث الشعري ، ومن ثم الحكم عليه حكماً عاماً ، فبرامج التعليم الرسمية تقدم لنا عادة الفرزدق وجريير - وأحياناً الأخطل - على أنهما رائدا الشعر الأموى ، وتدور التساؤلات حول أيهما أفضل من الآخر ، وينحصر النقد من ثم فى قضايا جدلية لا تفيد كثيراً . ويتعلم النشء أن الشعر الأموى ليس إلا نقائض هذين الشاعرين المليئة بالهجاء والسباب المتبادل . مع أن هذا ليس كل ما هنالك .

على أن النقائض كانت صدى للمناظرات ، فالشاعر فيها يتصدى للدفاع عن قبيلته مثلما يدافع العالم فى المناظرة عن وجهة نظره ... وقد اغتذى الشعراء بثقافة موسوعية لا سيما فى سوق المربد ... وكل من الشاعرين يستقصى تاريخ القبيلة المجاورة ليعرف مساوئها وهزائمها ويسلط عليها سهام نقده ، بينما يظهر حسنات قومه ويضخمها ... إذن فشعر النقائض لم يكن مراداً سهلاً ولا منهلاً مباحاً ، ذلك أنه يحتاج بعد النظر وسعة الأفق

(١٢٧) القط: المرجع السابق، ١٤ - ١٥. وقد قال أصحاب الأعشى إنه أكثرهم عروضاً ولذهبهم فى فنون الشعر وأكثرهم طوبلة جيدة، وأكثرهم مدحاً وهجاء، ونظراً وصفة، وأول من سلك بشعره. وقال مفصلوه إنه كالبارى يضرب كبير الطير وصغيره، ونظيره فى الإسلام جرير .. راجع ابن سلام، طبقات، ص ٢٩ -

والقدرة على المبالغة والمناجزة وتفنيد حجج الخصم مهما تكن قوتها... (١٢٨) .

فلجريس قصائد رفيعة شملت الغزل والرثاء وغيرهما من الأغراض ، وللفرزدق شعر رقيق فى مديح آل البيت ، أما نو الرمة الشاعر الوصاف الذى أبدع فى وصف الصحراء وحيوانها وطبيعتها فلا يكاد أحد يذكره . ولا يكاد الدارس يعرف شيئاً عن شعر الغزل بنوعيه : الصريح (مدرسة عمر بن أبى ربيعة) الذى تبلورت على يديه القصة الشعرية ، والعذرى (جميل بن معمر وقيس بن نريح وقيس بن الملوح ...) . وفضلاً عن هذا ظهر الشعر السياسى وشعر الزهد . فثمة إذن اتجاهات مختلفة لا يلغى أحدها الآخر ولا يستتبه ، كما لا يعنى هذا تصنيف الشعراء فى مدارس أو فئات بعينها ، فالشاعر الفحل يرتاد أغراض الشعر جميعها وإن أثر أحدها واختصه بأغلبية قصائده. (١٢٩)

وما انفك الشعر فى العصر الأموى مرتبطاً بالسياسة فقد كرست الدولة الأموية العصبية القرشية ، وانشق عليهم المعارضون ومنهم شيعة على رضى الله عنه ، والزبيريون الذين مدحهم الشاعر عبید الله بن قيس الرقيات مشيداً بحكم مصعب بن الزبير فى مكة ، وكان قد تمرد على سلطان دمشق .

وأما الخوارج فرأوا أن الخلافة حق لكل مسلم وفق كفاءته بعيداً عن العصبية ، وشاعرهم العظيم قطرى بن الفجاءة مشهور بحكمته وشعره الجزل .

وأما الكهيف بن زيد الماشقى (٦٠-١٢٦هـ) فقد دافع عن أحقية آل البيت فى الخلافة، وخاصم الأمويين وعرض بهم فى شعره وإن اشتغل فترة بمدحهم ، وقد نشأ فى الكوفة نشأة حضرية بخلاف النشأة البدوية لشعراء آخر فى عصره ، وكان لتشيعة وارتياحه مجالس العلم والنظر أثر فى قوة حجته وإحكام منطقته مما أعطى شعره جمالا وصدقاً وميزه عن غيره تميزاً . وقبل أن يسلس قياده لمذهب الشيعة كان يرتاد مجالس الأمويين ، وإنما

(١٢٨) راجع: شوقي ضيف: التطور والتجديد ، ص ١٦٦ - ٢٠٢ عن شعر النقاتض لدى جرير والأخطل، وجرير والفرزدق. وقرن كتاب النقاتض: نقاتض جرير والفرزدق - لندن - مطبعة بريل ١٩٠٥. أيضاً: صلاح عبد التواب، الحياة الأدبية، ج٢: ٦٧ - ٨٢.

(١٢٩) عن الشعر العذرى راجع: القط: فى الشعر الإسلامى، ص ٧١ - ٧٧، صلاح عبد التواب: الحياة الأدبية فى العصرين الأموى والعباسى، ج٢: ٨٣ - ٩٨.

تحول عنهم فيما هو راجح في عهد خالد العشري... لهذا اختص بشعر ذي طابع خاص فلم ينتقل بين أغراض الشعر كما فعل غيره... ولهذا السبب لا زلنا نذكره بقصائده الفذة : هاشميات الكميت (١٢٠).

وإذا كان الخلفاء قد دفعوا الشعراء للتهاجي فخراً بالنسب والجاه ، أو للوقعة بين القبائل ، فإن مجامع الأدب الزاهرة كان لها أثرها في النهضة الأدبية ، وقد تميز من بينها سوق المريد الذي غطت شهرته سوق عكاظ العتيق ، وآية هذا أن كتب التراث نقلت لنا أحداث تلك العصر وأخباره وأدبه وقصصه وشعره عن تلك السوق (١٢١) .

وفي العراق لا سيما البصرة والكوفة ازدهرت مجالس الأدب والفكر إذ كانت بشكل ما امتداداً للحضارة القديمة في بلاد الرافدين... كما كان (للموالي) أثرهم في ازدهار الشعر والفنون والعلوم ، فهم أهل حضارات قديمة ، وأصحاب رأى ونظر في المسائل الفكرية ، وقد بلغ تفاخرهم أن اضطر الخليفة هشام بن عبد الملك إلى طرد الشاعر إسماعيل بن اليسار إذ بالغ في الفخر بقومه من الفرس لدى مدحه ذلك الخليفة، وأدى هذا لظهور النزعة الشعبية.

الطبيعة ورموزها في الشعر الأموي

تمهيد

يسرى بعض النقاد أن التغيرات الاجتماعية والسياسية التي حلت بحلول العصر الأموي أدت إلى انحراف واضح في صور الطبيعة والحيوان في الشعر . ويضربون لذلك الأمثال ، ففي مجال بكاء الأطلال والوقوف بها كان يغلب على الشعر الجاهلي فكرة رفض الموت والاندثار ، والحرص على بعث الطلل إلى الحياة ولو لا شعورياً . أما في الشعر الأموي فقد تراجعت هذه الفكرة أمام الشعور الجياش بالفقد وانتصار الموت وهو شعور

(١٢٠) عن هاشميات الكميت وصاحبها راجع: ضيف: للتطور والتجديد، ٢٦٨ - ٢٩١. وقلرن: صلاح عبد التواب: الحياة الأدبية: ٤٢، ٤٩ - ٤٩.

(١٢١) صلاح عبد التواب: المرجع السابق، ص ٩ وما بعدها.

زكاه الإحساس بالإحباط النفسى نظراً لتفشى المظالم بعد فترة الإسلام المبكرة (١٣٢) . ويرى
النقاد كذلك أن الغزل الأموى لصطنع معجماً خاصاً، من ألفاظه الفقد والخوف والأسر ،
ومن أفكاره وصف الرحيل المطلق للمرأة والناقاة الهزيلة الحوصاء ... إلى آخر تلك
التعبيرات التى عكست آلام الشعراء وقلقهم الوجودى . (١٣٣)

ويقال مثل هذا فى وصف الفرس والثور والحمار والصحراء، فالجواد صار هزياً
أحوصاً كالناقاه ، والثور اكتسب مكانته الأرستقراطية بعد ما كان يشبه بالحرفى ويرمز
للشخص العادى ، فهو الفيخمان والمرزبان ، وأخيراً المخمور الذى يصور حال القلق
الاجتماعى المسيطرة ، والحمار الوحشى تأكدت فيه صورة الكائن اللاهى المولع بالغزل
الأنثى الحريص على الحياة ، وهو من ثم لا يواجه مصيره بشجاعة ، بل يخاف على أنه
ويغار عليهن ... وقد كللت هذه خلال صورة المعاناة ، فبدأ الحمار مثل أصحابه مهزولاً
أحوصاً . (١٣٤)

وأما الصحراء فقد احتفظت بصورتها المهلكة التى كانت لها فى الجاهلية ، على
حين يقوم السيل بتدمير كل شىء فيها وإهلاكه ، فلا يبقى ولا ينز . (١٣٥) وفيما يلى نتناول
صورة الثور وما طرأ عليها من تغيير فى العصر الأموى .

ظل الثور رمزاً مقدساً فى الجاهلية، فكان أحد الرموز المقدسة لود أو المقه إله
القمر ، والدلائل تشير إلى انتشار عبادته ومظاهر تقديسه فى ربوع شبه الجزيرة العربية .
ولا غرابة فى هذا ، فالثور قد ارتبط منذ القدم بدلالات عدة منها الخصوبة والقوة ، فاعتبره
المصريون إلهاً وابناً روحياً للإله يتاح إله الخلق والفنانين ، وبمجوه فى النيل فاعتبروه
القوة الكامنة للحياة والخصوبة فى مياهه ، وأسموه عَظِيى ، وحرف اليونان اسمه إلى أپيس
APIS ، وأقيمت له المعابد والمدافن ، منذ فجر حضارتهم ، وفى العهد اللاحق مع قدوم
اليونان والرومان (منذ ٣٣٢ ق.م) زاد انتشار عبادته فى طول البلاد وعرضها ، ولا تزال

(١٣٢) ثناء لئس الوجود: صور الطبيعة، ص ٥ وما بعدها. وقرن لقط: فى الشعر، ص ٣٩٠ ومواضع متفرقة.

(١٣٣) ثناء لئس الوجود: صور الطبيعة، ص ٦ .

(١٣٤) المرجع السابق، ص ٧ - ٨ ، ٦٢ وما بعدها، ١١١ وما بعدها، وقرن: لقط: فى الشعر، ص ٤٠٣ .

(١٣٥) ثناء: صور الطبيعة، ص ١٥٣ وما بعدها.

مدافنه المنيفة الفخمة شاهدة على ازدهار عبادته، ويطلق عليها اسم السيرابيوم^(١٣٦) وهي تقوم في سقارة.

وإذا كان لامندوحة لنا عن الاختصار فإن ما قدمناه عن الثور المقدس وعبادته يعتبر مدخلاً أساساً لاستيعاب الرؤية التي يزعم النقاد أنها استجذبت في العصر الأموي . فالثور أضحى أميراً أو أخاً للأمير ، أو فيخماناً أي عميد القرية وكبيرها ، أو مرزباناً أي حاكماً . ويبدو على فخامته هذه مخموراً . ولا غرابة في هذا ، فاعتبار الثور إلهاً كما فعل القدماء - في مصر والجزيرة العربية وغيرها - لم يعد أمراً مقبولاً في ظل تعاليم الإسلام . ولعل الرغبة الكامنة في إهانة ذلك الرمز المقدس جعلت منه حاكماً مخموراً لا يعي ما يفعل . فالسخرية في هذه الحال تكون إذن بدافع الإعلاء من شأن الديانة الجديدة . وأما إذا اعتبرنا الثور رمزاً سياسياً يتمثل فيه الشعراء (المعارضون لحكم بنى أمية) الخليفة الحاكم أو من ينوبه ، فالمقصود بذلك إذن توجيه سهام النقد للنظام الحاكم الذي ظل يحظى بمعارضة أصيلة طوال عهده رغم ما تمتع به من نفوذ ، تظهر تلك المعارضة مثلاً في شعر الخوارج وشعر الأنصار الهاشميين من أمثال الكميت بن زيد ، كما تظهر في شعر الفرزدق نفسه الذي ذاع صيته في الهجاء. (١٣٧)

لم يخلع الشعراء إذن عن الثور **هالة التعظيم** وإن قلت درجتها وخفت حدتها ، والمظنون أنهم اتخذوه - ربما بطريقة لا شعورية - ليكيلوا نقدهم للحكام دون أن يقعوا في مأزق السب المباشر - يظهر هذا مثلاً في قصيدة العجاج التي يقول فيها : (١٣٨)

مشى الأمير أو أخى الأمير
كفيخمان القرية الكبير
دوقن بالتاج وبالتسوير

يمشى بألقاء أبى جوير
يمشى السبطوى مشية التحبير
... أو مرزبان القرية المخمور

(١٣٦) F. Aly, Apiskult, S.S. 36-40

(١٣٧) عن شعر هولاء راجع: رشيد يوسف: تاريخ الأدب: ١: ١٨٥ (عن الفرزدق) وصلاح عبد التواب: الحياة

الأدبية: ١٣٣٣-١٣٦١، وكذا لقط: في الشعر، ص ٢٧٨ عن الكميت والهاشميين وص ٣٧٥ عن الخوارج.

(١٣٨) عن العجاج وقصيدته راجع ديوان العجاج.

فهو يمشى إذن فى رمال موضع يسمى لبا جرير وكأنه الأمير أو أخو الأمير ، ويمشى السبطرى أى الخيلاء ، ومشية التحبير أى التعظيم إذن فالمرادفات تضيف عليه كل أسباب العظمة والزهو . وهو الفيخمان النبيل أو المرزبان ذو الناج.

ولانشك فى أن ثمة علاقة جوهريّة فى هذه التشبيهات تجمع بين الثور والمشبه به ، فهو حيوان ما انفك متفرداً يحلّى رأسه قرنان حاذان (كان القدماء المصريون بصورونه حاملاً قرص الشمس بينهما سواء فى التماثيل أو النقوش) .

وكان الملك المنتصر يحمل لقب "كانخت" أى الثور المنتصر بل كان يصور فى كثير من الأحيان فى هيئة ثور ينطلق فى قوة وجبروت ليهدم قلاع الأعداء وبطاهم بأقدامه ويدميهم بقرنيه^(١٣٩) . وإذا تأملنا لفظة (المخمور) فى سياق أبيات العجاج السابقة ، فربما صحّ أنها جاءت فى موضعها لتضيف قوة على قوة الثور الطبيعية ، إذ تذهب الخمر بالعقل - إن جاز التعبير - فتنتلق القوة المدمرة من عقالها لتذكرنا بالبقرة المخمورة فى أسطورة هلاك البشرية التى اندفعت بكل قوتها لتنفيذ مشيئة رع فى عقاب البشر وإهلاكهم . والسؤال الآن : هل يمكن أن تحمل أبيات العجاج هذه الإشارات الأسطورية أو بعضها ؟ من الجائز جداً . لأن مثل هذه المعتقدات الأسطورية لا تموت ولا تختفى من ذاكرة الأجيال ، وربما ساعدت الظروف المحيطة على إذكائها وتقوية دلالاتها .

على أنه من المحتمل أيضاً أن يكون ثمة أثر لحال التمدن التى طرأت مع الفتوحات وتأسيس العاصمة الجديدة فى دمشق وما صاحب ذلك من استقرار فى حواضر جديدة أتاحت للعرب فرصة اللقاء بالحضارات الأخرى عن قرب . بلى من الممكن جداً أن هذا الوضع الجديد أصبح له أثر على تصور الشعراء للحيوان وعالمه القديم . فألفاظ مثل مرزبان وفيخمان لم تكن شائعة ولا معهودة فى معجم الشعراء الجاهليين ، وتشبيه الثور بهما إنما يعكس أثر الثقافة الجديدة ثقافة الحواضر التى أتاحت للشعراء أن يطلعوا على أفكار جديدة ، ويجتهدوا فى استحداث تشبيهات جديدة أو تعديل الصور القديمة .

(^{١٣٩}) كما هى الحال فى لوحة نعرمر للتذكارية التى ترجع لعصر توحيد القطرين . وثمة لوحات تذكارية أخرى ترجع لتلك الفترة المبكرة ، ويرى البعض أنها كانت تستخدم صلاية لصحن للكحل كتلك التى ذكرها عمرو القيس قائلاً "مداك عروس أوصلاية حنظل" راجع أيضاً: فايز طى: فلسفة التاريخ: ٢٣ وفيه إشارات لمؤلفات Petrie , Dreier , Kaiser وآخرين غيرهم.

وفى قصائد أخرى يبدو الثور كعادته متفرداً قلقاً يأوى إلى ظل الأرطاة . تقول الباحثة ثناء أنس الوجود: " فهو متفرد وحيد قلق عزب بعكس صورة الحمار الوحشى ذى الضرائر - والثور يصيخ السمع من وساوسه ، وهو مُتكرس (أو منقبض الأعضاء) فى كناس يحاول إزاحة رماله فتنهال عليه مرة أخرى . ثم هناك الطبيعة داخل هذا الكناس وخارجه . ففى الخارج يجفّ البقل ، وتذوى الأشجار . ويبدأ البرد الشديد فى إلقاء ثقله على الطبيعة - فتتجمد الأشياء حول الثور ، والرياح الباردة تحيل كل ساكن إلى متحرك ، وبعنف . ثم الظلام الذى يلف الكون بشملته الحالكة . فالبرد والظلام والرياح فى الخارج - والظلام وانهيار الرمال ، والاصطدام بجذور الأرطاة - والوساوس والقلق - فى داخل الكناس ، وكأن ثمة تحالفاً شيطانياً على إيذاء الثور - فى صورة نفسية لا تبتعد كثيراً عن الصورة القديمة فى الشعر الجاهلى ، ولذا فالثور الوحشى يتعجل انبلاج الضياء . ولكن الطبيعة - ما إن ينبجج هذا الصباح - حتى تقذف إليه باختبار أكثر ضراوة ، إنها عنايص اللوحة الباقية : الصياد والكلاب - الصياد فقير مهزول الجسد من الجوع والإجهاد مهترئ الثياب من الفقر والصيد حرفته الوحيدة التى ورثها عن آباء صيادين فقراء . كلابه جائعة ، ومدربة على شرب دماء الضحايا كأنها ممزوجة بالعسل . الطبيعة الغاضبة - والأسر والظلام والخوف يقيد الجميع والصياد المحترف - قالصائد والصيد يحبسان أنفاسهما خوفاً من بعضهما البعض ، والخوف من الإخفاق فى الصيد ، أو النجاة بشل الصيد والصائد معاً . والكناس يقيد الثور ، والجذر يكبل الصياد ، صورة للأسر ممتدة فى الشعر الأموى كله ، ولكن الصياد يهاجم الثور فينجو بسرعته المعروفة عنه - هروباً - ولكنه يشعر بالخجل وبضرورة المواجهة فيعود ليحارب وينتصر (ويرجم الصيادين والعفاريت) وكأن السماء هنا - فى تحول دلالى واضح - لا بد أن تشارك البشر فى التغلب على مواطن الشر ، فالرجم للشياطين والأثمين ، وهو ليس فعلاً بشرياً خالصاً . وإنما كواكب الرجم يسلطها الله على الفجار والشياطين . وهنا تتحول فكرة الوضاعة القديمة التى تكشف عن الشر وأوجه العيب فى الحياة إلى حقيقة عملية تشارك فيها الأرض والسماء لإزاحة ما يدنسها" (١٤٠) .

وفيما يلى نتناول قصيدة ذى الرمة فى وصف الثور ونقدم نص القصيدة بشرحها من ديوانه (١٤١) :

(١٤٠) ثناء: صور الطبيعة، ص ١٢١ - ١٢٢

(١٤١) ذو الرمة: (ولد حوالى سنة ٧٧ هـ وتوفى بالبلاية عام ١١٧ هـ) وهو من كبار الشعراء الوصافين كما أن له شعراً رفيقاً فى الأدعية والابتعالات الدينية، وقد حافظ على تقليد بكاء الأطلال والوقوف بها، وتميز غزله بالرفقة والبكاء، ومع اشتغاله بالجدل والمناظرات الكلامية وله شعر فى المديح، ويمتاز شعره بالصدق :

مسفع الفد غاد ناشط شبيب^(١٤٧)
 تروح البرد ما في عيشه رتب^(١٤٨)
 كواكب القيط حتى ماتت الضمب^(١٤٩)
 من ذي الفوارس تدعو أنفه الرويب^(١٥٠)
 من عجمة الرمل أثباج لها حبب^(١٥١)
 ورائم من نشاط الدلو منسكب^(١٥٢)
 ومن الكتيب بها دفء ومحبب^(١٥٣)
 أبعاد من على أهدافها كتيب^(١٥٤)
 مرابض العين حتى يأرج الخشب^(١٥٥)
 لطائم المسك يحويها وينتخب^(١٥٦)

أذاك أم نمش بالوشى أكرعه
 تقيظ الرمل حتى هز خلفته
 ربلاً وأرطى نفث عنه ذوائبه
 أمسى بوقبين مجتازاً لمرتجه
 حتى إذا جعلته بين أظهرها
 ضم الظلام على الوحش شماته
 فبات ضيفاً إلى أرطاة مرتكم
 ميلاً من معدن الصيران قاصية
 إذا استهلت عليه غبية أرجت
 كأنه بيت عطار يضمه

: والطبيعية البدوية لعبارة التي تجلت في أسلوبه الجزل ولفظه الغريب. كان هواه مع الفرزدق في نقائضه
 ضد جرير نظراً لقربته للأول راجع: ديوان ذي الرمة، ط بيروت، ص ١١-٣. وراجع القصيدة في صفحة
 ١٢ وما بعدها راجع أيضاً: الأغاني: ١٦ / ١٠٦ - ١٠٧ ضيف: التطور والتجديد، ٢٤٥ - ٢٤٨.

(١٤٧) نمش: ثور نمش، وهو أن تكون في الأكرع نقط سود في بياض أكرعه: الكراع ما بين الركبة والرسغ.
 مسفع: أسود الخد. غاد: ذاهب من موضع إلى موضع. ناشط شبيب: الناشط الخارج من بلد إلى بلد. والشبيب
 الذي تم سنة وقوته

(١٤٨) تقيظ: أقام في القيط. حتى هز: حتى حرك. خلفته: المراد بالخلفة نبت في آخر الصيف. تروح البرد: هب
 نسيم فيه البرد. رتب: ما أشرف على الأرض. كالدرج: وفيه غلظة وشدة.

(١٤٩) الربل: نبت في آخر الصيف بلا مطر. الأرطى نبات يشبه الطرفاء للذوائب: هنا تعني أغصان الشجر.
 كواكب القيط: يريد كواكب حر القيط. الشهب: جمع شهاب والمراد شدة لحر كشمس النار.

(١٥٠) وهين أو (وهبان): موضع: الريب والربة هو ما تصلح عليه الأبل.

(١٥١) بين أظهرها: في وسط الرمل. أثباج الحبب: نوع من الرمل.

(١٥٢) الشملة: الحلة. رائج: مثل عاد: وهو الذي يأتي عشاء. للنشاط ما ارتفع من السحاب وتراكم أسود:
 منسكب: منصب.

(١٥٣) مرتكم: متراكم. دفء: ما يستر ويتوقى به.

(١٥٤) ميلاد: معوجة. الصيران: جمع صول وهو القطيع من البقر الوحش للهدف ما أسرف من الرمل. الكتيب
 جمع كتبة وهو البعر.

(١٥٥) الاستهلال: شدة وقع المطر. الغيبة: الغيب من المطر. أرجت: أي فاحت بالطيب والمطر. والخشب: يقصد
 به خشب الكناس.

تجلو البوارق عن مجرة زليق
والودق يستن عن أعلى طريقة
يغشى الكناس بروقيه ويهدمه
إذا أراد انكراساً فيه عن له
وقد توجس ركزاً مقفراً ندس
فبات يشأزه ثأد ويسهره
حتى إذا ما جلا عن وجهه فلق
أغباش ليل تمام كان طارقه
غدا كأن به جنا تذائبه
حتى إذا ما في الجدر واتخذت
ولام أزهر مشهور بنقبتيه
هاجت له جوء زرق مختصرة
غضفة مبرقة الأشداق ضاربة
ومطعم الصيد وبال لبغيتيه

كأنه متقبى يلمق عزب (١٥٢)
جول الجمان جرى في سلكه الثقب (١٥٣)
من هائل الرمل منقاض ومنكشب (١٥٤)
دون الأرومة من أطناها طنب (١٥٥)
بنبات الصوت ما في سمجه كذب (١٥٦)
تذوب الريم والوسواس والهضب (١٥٧)
هاديه في أغريات الليل منتصب (١٥٨)
تططم الغيم حتى ماله جوب (١٥٩)
من كل أقطاره يفضي ويرتقب (١٦٠)
شمس النهار شعاعاً بينهما طيب (١٦١)
كأنه حين يعلو عاقراً لمب (١٦٢)
شواذب لاهما التخريث والجنب (١٦٣)
مثل السراحين في أعناقها العذب (١٦٤)
ألقى أباه بذاك العكب يكتسب (١٦٥)

(١٥١) اللطام : جمع لطيمة وهي وعاء يمسك فيه المسك. وقيل سوق يباع فيه المسك. يحويها وتنتهب: أى يجمعها ويبيعها.

(١٥٢) تجلو: تكشف. بوارق: سحب فيه مطر وبرق. للمجرم: المجتمع المنقبض بعضه في بعض: ليق: أبيض. يلمق: القباء المحشو.

(١٥٣) الودق: المطر الشديد. يستن: يجرى. الحمان: حرز يتخذ من الفضة.

(١٥٤) الكناس: مرقد الثور. روقيه: قرنيه. هائل متناثر: مهال: منقاض منهال. منكشب: من الانكئاب وهو الجمع.

(١٥٥) انكراساً: دخولاً عن له: عرض له. الأرومة: أصل الشجرة. أطناها: عزوقها.

(١٥٦) توجس: تسمع. ركزاً صوتاً خفياً. القفر: الأرض الخالية. ندس: فطن. نبأ: صوت خفى.

(١٥٧) يشأزه: يقلقه. تذوب الريح: هبوبها من كل وجه. وهو مأخوذ من خداع النتب. الهضب: الأمطار.

(١٥٨) الفلق: الصباح. هادية: أوله. منتصب: مرتفع.

(١٥٩) الأغباش: بقايا ظلمة الليل في آخره. ليل تمام: أطول ما يكون في الشبه تططمخ الغيم: تراكم في أسودا.

جوب: مزج من السحاب ترى منها السماء.

(١٦٠) جنا: جنونا. تذاعبه: تخالط معه كالنخب.

(١٦١) الجدر: نبت. ويكون الجدر أيضاً. الطيب الطراتق في الرمل أو السحاب.

(١٦٢) لزهر: أبيض. نقبته: لونه.

- مقزَعٌ أَطْلَسَ الْأَطْمَارَ لَيْسَ لَهُ
فَانصَاعَ جَانِبَهُ الْوَحْشَى وَأَنْكَدَرَتْ
حَتَّى إِذَا دَوَّمَتْ فِي الْأَرْضِ رَاجِعَهُ
خِزَايَةً أَدْرَكَتَهُ بَعْدَ جَوْلَتِهِ
فَكَفَّ مِنْ غَرَبِهِ وَالْغَضَبُ يَسْمَعُهَا
حَتَّى إِذَا أَمَكَّنَتْهُ وَهُوَ مَنْحَرَفٌ
بَلَّتْ بِهِ غَيْرَ طِيَّاشٍ وَلَا رَعَشٍ
فَكَرَّ يَمْشُقُ طَعْمًا فِي جَوَاشِنِهَا
فَتَارَةً يَخْضُرُ الْأَعْنَاقَ عَنْ غَرَضٍ
يَنْحَى لَهَا حَدَّ مَوْزِقٍ يَجُودُ بِهِ
حَتَّى إِذَا كُنَّ مَعْجُوزًا بِنَافَذَةٍ
وَلَّى يَهْرُزُ انْهَزَامًا وَسَطَهَا زَعْلًا
كَأَنَّهُ كَوَكَبٌ فِي إِثْرِ عَفْرِيَةٍ
وَهَنَ مِنْ وَاطِيءٍ ثَلَاثِي حَوِيَّتِهِ
- إِلَّا الضَّرَاءَ وَإِلَّا صَيْدَهَا نَشَبُ (١٦٦)
يَلْحِينُ لَا يَأْتَلِي الْمَطْلُوبُ وَالطَّالِبُ (١٦٧)
كِبَرُوشَاءَ نَجَّى نَفْسَهُ الْمَرْبُ (١٦٨)
مِنْ جَانِبِ الْحَبْلِ مَخْلُوطًا بِهَا الْغَضَبُ (١٦٩)
خَلَفَ السَّبِيْبُ مِنَ الْإِجْهَادِ يَنْتَعِبُ (١٧٠)
أَوْ كَادَ يَمَكْنُهَا الْعِرْقُوبُ وَالذَّنْبُ (١٧١)
إِذْ جَلَنَ فِي مَعْرَكٍ يَخْشَى بِهِ الْعَطَبُ (١٧٢)
كَأَنَّهُ الْأَجْرُ فِي الْإِقْبَالِ يَحْتَسِبُ (١٧٣)
وَحْشًا وَتَنْتَقِظُ الْأَسْحَارُ وَالْحَجَبُ (١٧٤)
حَالًا وَيَصْرُفُ حَالًا لَمْ يَدْمُ سَالِبُ (١٧٥)
وَزَاهِقًا وَكِلا رَوْقَيْهِ مُخْتَضِبُ (١٧٦)
جَذَلَنَ قَدْ أَفْرَحْتَ عَنْ رَوْعِ الْكُرْبُ (١٧٧)
مَسْوُومٌ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ مَنَقُضِبُ (١٧٨)
وَنَاشِجٌ وَعَوَاصِي الْجَوْفِ تَنْشَخِبُ (١٧٩)

- (١٦٦) جوع: كلاب جوع. مخصرة: ضامرات الخواصر. شولزب ضامرة بشدة. لاحها: أهزلها وغيرها. التخريث الجوع. الجنب: التصاق رنتيه.
- (١٦٧) الأغضف: الذي مال طرف أذنيه إلى ما يلي قفاه. مهريه الأشدق: واسعتها. ضارية: الضراوة هي حرم الكلب على الصيد. السراحين: الذئاب والعذب السيور: عند في أعناق للكلب.
- (١٦٨) هبل: من الاهتبال. وهو الأخذ بسرعة.
- (١٦٩) مقزَع: خفيف الشعر. أطلس: أغبر. الضراء: الصيد بالكلاب الحراس على الصيد: النشب: المال.
- (١٧٠) الجانب الوحشى: الجانب الأيمن. الانكدلر: الانقضاض. يلحين: يمررن مرأ سريعا مستمرا ومستقيما. يأتى: أى لها يألو جهدا. لا يقصر والمطلوب الثور والطالب للكلب.
- (١٧١) دومت : حلفت.
- (١٧٢) خزاية: أى خشية للخرى والعار. الحبل: حبل للرمل.
- (١٧٣) للغرب: الحدة والنشاط. السبيب: الذنب "هنا" للنحيب: النفس الشديد المتواصل.
- (١٧٤) أمكنته: أو شكت على الإمساك به.
- (١٧٥) بلس به: ظفرت به. وهنا - وجدته: غير طيئش: غير متهييب للقاء ولا جبان. رعش: جبان. يخشى العطب: يخشى منه الإهلاك.
- (١٧٦) فكر: أى فعطف. يمشق طعما: أى يطعن طعنا مطبقا. جواشنها: صدورها. الاحتساب: طلب الثواب.

ودون الوقوف عند جزئيات البلاغة فى القصيدة - أعنى الصور البيانية فى كل بيت أو مجموعة من الأبيات تمثل دفقة شعرية بعينها - يدهشنا الطابع الدرامى للحكاية التى تضمنتها القصيدة. فثمة صراع واضح بين الثور من جهة - سواء بمعنى اللفظ الحقيقى أو الرمضى - وبين الطبيعة بعناصرها المختلفة والإنسان من جهة أخرى - وهذا الصراع يمكن أن نلتبس تفسيره على وجه من الوجوه التالية.

هذا الصراع يعكس فى مستواه الأول الصئد، فساكن الصحراء يعيش على صيد الحيوان والطير فى المقام الأول ، إذ تضيق الصحراء عن موارد الحياة ومتطلباتها : فلا زراعة مستقرة . ولكننا نلاحظ هنا أن الصيد يأخذ شكل "الطقس" الدينى، وهو من ثم ذو رمزية تاريخية تربط شاعر العصر الأموى بأسلافه لا القريبين وحسب - أعنى الشعراء الجاهليين - بل البعدين أيضاً . من أرباب الحضارات الغابرة وأناس العصور التاريخية المبكرة . فلا شك أن صيد الثور بالنسبة لهؤلاء كانت له دلالة عظيمة تتلخص فى الإيقاع برمز من رموز القوة ، ومن ثم الاستحواز على الطبيعة وإثبات قدرة الإنسان على السيطرة عليها والتحكم فيها . ولا يتعارض هذا الطقس مع طقوس العبادة الأخرى ، فنحن نعلم مثلاً أن الثور المقدس لدى المصريين لم يكن أى ثور ، بل ثوراً ذا خصائص معينة تتعلق بالشكل واللون وما إلى ذلك . (١٨٠)

وعلىنا أيضاً أن نستدعى فى الأذهان أحد الطقوس التى عرفها الملوك الرعاة الأوائل، ومنهم ملوك مصر أيضاً، وهى طقس الكفاح ضد الثور ، فعادة ما كان لكل قبيلة ملك (كبير أو شيخ أو مرزبان) ، وكان عليه أن يجدد قوته كل فترة محددة ، فيقوم بإجراء طقس الصراع هذا ضد الثور ، وربما كان الطقس أقرب إلى الرمزية منه إلى الصراع الحقيقى . وعلى أية حال فالرمز متضمن وواضح . والمستوى الثانى من مستويات الرمز أن يكون "الثور" نظير الإنسان - بمعنى

(١٧٤) يخض: يطعن طعنًا جائفًا. عن غرض: عن جانب الأسحر: جمع: سحر وهو الربة.

(١٧٥) ينحى يقبل على الشيء. المدرى: للقرن. يصرد: ينفذ. لهزم: قاطع سلب: طويل.

(١٧٦) محجوزاً: الكلاب أصابها الطعن فى موضع حجزتها. زامقاً: هالكا. روقية: قرنية. مختضبة: مصبوغ بالدم.

(١٧٧) يهز: يقطع الفلاة - انهزاماً: مرا سريعاً. زعلا: نشيطاً. أفرخت: انكشفت.

(١٧٨) القرية: الشيطان. مسموم: معلم.

(١٧٩) عوامى الجوف: عروق إذا انقطعت ظلت تدفع الدم.

(١٨٠) ومن أقدم تصويرات صيد الثيران تلك التى ترجع لعصر الإنسان البدائى (فى عصور ما قبل التاريخ)

بكهفى لاسكو (فرنسا) والتاميرا (ألبانيا) كما صورت الوعول والأيتل الجبلية والخنازير البرية والخيول

وترجع هذه التصويرات إلى عصر الحضارة المجلينية (حوالى سنة ١٥٠٠٠ ق.م.) راجع: على

رضوان: الخطوط العامة لعصور ما قبل التاريخ: القاهرة ١٩٩٩، ٢١-٢٢.

أن الشاعر يقوم بإسقاط أحاسيسه الخاصة وانفعالاته ومعاناته على الثور، ومعنى هذا أن يصير الثور ممثلاً للإنسان وأن يستقمص دوره في الحياة . وميزة هذا الإسقاط للنفس أنه يزيل عن الإنسان كثيراً من الحرج ، فهو مثلاً قد يبدو ضعيفاً شاكياً في نظر المستمع أو المتلقى إن هو باح بمشاعره في صراحة ومباشرة . كما أن للثور فضائل ومزايا لا يتمتع بها الإنسان ، من ذلك طبعاً أنه يجسد النزال والمصارعة والعدو وغير ذلك مما لا يستطيعه الإنسان إلا في حدود . ويلعب الإسقاط هنا دوراً أساساً في تزويد الإنسان بكثير من الراحة والاطمئنان ، إذ يشعر بأنه زاد إلى قوته قوة إضافية . وبناء على هذا الافتراض تطول سلسلة الرموز، فيصير كناس الثور رمزاً لبیت الإنسان أو مدينته ، والصياد والكلاب قد تكون رمزاً للأعداء المتربصين به الدوائر. ويؤكد ما نقوله قول العلامة "شوقي ضيف": "إن ذا الرمة لم يرسم حيوان الصحراء رسماً ظاهرياً، فبث العواطف والحركات النفسية فيه ، فبيث في الثور نفسية البدوي الأتوف الذي لا يلتبس عنرا في الهرب، فيهب روحه مخلصاً كما وهب العرب روحهم فتوحاتهم:

"فكر يمشق طعناً في جواشئها كأنه الأجر في الإقبال يحتسب"

فكانما الثور فاتح من أولئك الفاتحين الأوائل^(١٨١).

وقد لا يكون الأمر هذا ولا ذلك ، وإنما هو إدانة واضحة للإنسان الذي يحاول دائماً أن بصطاد الثور، فتتدخل العناية الإلهية لإنقاذه من بين يدي الصياد الشرير وكلابه المدربة . فنجاة الثور إذن ترمز لانتصار الخير على الشر، كما انتصر أوزير على الغدر والموت فحظي بالحياة الأبدية ، وانتصر ابنه حور على ست الشرير ، أو كما انتصر رع (الشمس) على من تمرّد عليه من البشر وفقاً لأسطورة هلاك البشرية . وغير بعيد مما نذهب إليه يقول العلامة محب القاسم **القط:** "وتمضى المعركة إلى نهايتها المرسومة فينتصر الثور - أو الفارس المفرد رمز الحياة والإرادة - ويترك الكلاب مضرجة بدمائها ، والصياد يعض بنائه ندماً على خسارته في كلابه وعلى ما فاتته من صيد ثمين . وما دام صاحب الكلاب يمثل الطرف الآخر من الصراع فإن الشاعر يصوره على نحو زرى يحطّ من قدره ، فهو دائماً فقير جائع يرتدى الأطمار ويمنى زوجه وأولاده (بلحم طرى) طالما اشتوهه . وهو يقف في نهاية الصراع ندمان أسفاً رمزاً لهزيمة الموت أمام إرادة الحياة وقوة البطل . وهذه الصورة تتردد في شعر هؤلاء الشعراء سواء كان اللقاء مع الثور والكلاب أم مع الصائد وقوسه ونبله ، وحمار الوحش^(١٨٢) ويستشهد بقول ذي الرمة:

(١٨١) ضيف: التطور، ٢٥٣ - ٢٥٥.

(١٨٢) للقط: في الشعر الإسلامي، ٤٢١ - ٤٢٢ .

ومطعمهم الصيد هبال لبغيسته
مقتصرهم أطلس الأطمار، ليس له
ألفى أباه بذاك الكعب يكتسب
إلا الضراء وإلا صيدها، نخب

فالصيد منا فتى هبالاً أى منتهزا للفرصة حتى ينال من الثور ، وهو يبدو فى هيئة رثه وأسمال بالية.

والشاعر فى كل الأحوال متورط فى الموقف بكل تفاصيله ، فهو إنما يصور لنا صوراً متنوعة لغضب الطبيعة: الريح المتننبة والظلام المخيف والرمال المتهايلة والكلاب النابحة المطاردة، والصيد المشر عن ساعديه ليصيب الثور فى مقتل ، وهو نفسه يكاد يخر صريع الفقر والإعياء ... إلى آخر تلك المفردات. فلو لم يكن الشاعر قد ذابت نفسه فى تلك الجزئيات فغدت كلها شيئاً واحداً أو كادت؛ إذن لما تعرض لوصفها، وهذه غاية الرومنسية كما نعلم.

ولا يفوتنا هنا أن نقرن موقف الشاعر النفسى بموقف امرئ القيس وهو يصف الليل، وقد أفضنا فى شرحه سلفاً . ونعنى تحديداً مجموعة الأبيات التى بدلتها "قبات يشأه ... " قالوصف يستغرق حالات نفسية عميقة تتراوح بين التخوف والترقب والبأس والإحباط ، وفى خلفيتها أطياف متباينة للطبيعة تجلبها لنا بكل دلالاتها الممكنة . فالشاعر إذن غير سطحى فى وصف مفرداتها، بل هو يستكنه دلالاتها ، ويجعل منها إطاراً متكاملًا مرتبطاً مع الموقف النفسى لذلك الحيوان للقلق المهموم . هنالك علينا أن نلاحظ سقوط الحاجز بين الذات (الشاعر) والموضوع (الطبيعة بشمولها)، فأحاسيس الذات امتزجت بظواهر الطبيعة ، فأصبح الحديث عن هذه مكملاً للحديث عن تلك ، وبعبارة أخرى صارت الطبيعة ناطقة بلسان حال الشاعر معبرة عما يعاينيه . ولا نجد تعريفاً للرومنسية أفضل من هذا، فهذه القصيدة نموذج أمثل للشعر الرومنسى، وإن قاننا الالتزام بالتعريفات الجامدة للمدارس النقدية فى طريق أخرى تماماً بعيدة عن هذا الاستنتاج فإن الالتزام بحرفية التعاريف فيه مجازفة كبيرة . كذلك نجد من عناصر جمال القصيدة قدرة الشاعر الفائقة على تصوير الحركة حين يقول مثلاً : "يغشى الكناس بروقيه" أى قرنيه -ففيها تصوير الاندفاع الجياش، أو يقول: "هاجت له جوع زرق مخصرة" تعبيراً عن تحفز الكلاب الجائعة الضامرة للهجوم (وينبغى ألا نفوتنا مقارنة هذا التصوير الألبى بمناظر الصيد فى مقبرة مروكا بسقارة وهى ترجع إلى الأسرة السادسة من الدولة القديمة فيها تصوير ملون رائع لكلاب الصيد) . (١٨٣)

(١٨٣) كلاب الصيد تبدو متخمة بدينة إذ كانت تغذى جيداً قبل بعثها للصيد حتى لا يدفعها سغبها لالتهم الصيد. والنسبيل هنا هو صاحب الكلاب المنعم وفى تصويرات المقابر المصرية الأخرى نرى كلاب الصيد ضامرة كذلك التى يصفها الشاعر.

ولعلنا ندرك بعض هذه المرامي في تحليل العلامة شوقي ضيف لشعر الصحراء ، فيقول إن ذا الرمة شاعر الصحراء ، فهو لا ينفك مغرماً بها ، وما غرامه بمية إلا تمهيد لغرامه بالصحراء ، فبينما يستغرق غزله بها ثلاثين بيتاً نجد أن وصف الصحراء يستمر مائة بيت، وهو لا يكتفى بوصف الظواهر بل ينفذ إلى الأعماق ، فيصور الوحوش في حركاتها كما يصور انفعالاتها المختلفة ويشخصها ، فوصف الصحراء عنده غاية في ذاته لا تمهيد لغرض آخر في القصيدة . "إنه لم يرسمها رسماً ظاهرياً يقف فيه عند وصف جسمها (يعنى حيوانات الصحراء) وحركاتها بين المراعى حين يشتد الحر أو يدخل الليل، أو يسقط المطر، بل هو يصفها وصفاً داخلياً . ولنرجع في القصيدة الأولى (في ديوانه) ثانية إلى لوحة ثور الوحش، فإننا نرى ذا الرمة يصف نفسه وهو أجسه ووساوسه، وما يصاحبه في أثناء ذلك من اضطراب وقلق، خوفاً من الإنسان وكلابه التي يرسلها عليه ، ويستمر ذو الرمة حتى يصله بهذه الكلاب فيفر منها في بادئ الأمر ، ثم يعود وقد استشعر كرامته ، فأنف أن يهرب من المعركة " . (١٨٤) ويضيف في موضع آخر: "وكان ذو الرمة ماهراً حقاً في بثّ العواطف والحركات النفسية في الحيوان وقد صور في لوحة الظليم ونعامته السابقة حنو الأب والأم على أبنائها وأقراحيها تصويراً طريفاً فهما يخشيان عليها أن تمتد لها يد سباع الليل ، أو يد برد السماء ، وهما لذلك يعدوان إليها عدواً سريعاً . واستمع إليه يصور عاطفة الظبية نحو خشفها إذ يقول:

إذا استودعته مفضفاً أو صريمة	تنفت ونفت جيدها بالمناظر
حذاراً على وسمان يصرعه الكرى	بكل مقيل عن ضحاف فواتر
وتهجره إلا اختلاسا نهارها	وكم من محبة رهبة العين هاجر
حذار المنايا رهبة أن يفتننا	به وهو إلا ذاك أضعف ناصر

فهو يصور الظبية وقد رمت بخشفها أو ابنها على الأرض ، ووقفت بعيداً كأنها تخشى إن مكثت معه أن تدل عليه السباع ، فهي تبعد عنه وتتنظر من حولها حذاراً على ابنها ، وإنها لتخالس النظر إليه ، وهكذا تأخذها الشفقة عليه ، فتبعد وهي المحبة ، وتهجر وهي العاشقة" (١٨٥) .

إن تصوير الصراع على هذا النحو ينتهي نهاية سعيدة إذ ينجو الثور من رموز الشر ، ولكننا سرعان ما نعود لنفكر في مصير الصياد الذي كان باتماً ثم لزداد يوماً بفقده الصيد الثمين

(١٨٤) ضيف، التطور، ص ٢٥٤ (النص). راجع: ص ٢٤٣ - ٢٧٨ .

(١٨٥) ضيف، التطور، ص ٢٥٥ .

فضلاً عن خسارته في كلابه، فإذا لم نتعاطف معه كثيراً فلعلنا نتساءل عن مصير أولاده الذين قد يبيتون وهم يتصورون جوعاً^(١٨٦) فهل يعوضنا عن حزننا لهؤلاء فرحنا بنجاة الثور؟ هذا السؤال وأمثاله من أهم أسباب استمتاعنا بمطالعة هذا الشعر الذي أسمى إليه كثيراً حين وصف بأنه شعر غنائي خال من الدراما .

ويلفت النقد إلى ملاحظة هامة ، وهي أن الشعراء الأمويين قد حاكوا النماذج الجاهلية في هذا الصدد ، وإن ابتكروا بعض الصور أو جددوا فيها. يقول القحط: "والناظر في شعر الطبيعة عند الأمويين يرى هذا السعي وراء "الأكمل" في صور كثيرة ، أغلبها احتذاء للجاهليين ، وقليلها مبتكر أصيل أو إضافة جديدة إلى الصور القديمة".^(١٨٧) ولا عجب في هذا ، ففي أدب كل أمة أو جماعة ثمة أعراف وتقاليد متوارثة - شفاهية في أصلها ومنشأها - وهي تعد بمثابة التراث الذي يحتفظ به الخلف ويحافظون عليه ، وهذه التقاليد الشائعة ليست ملكاً لشخص دون آخر أو لجيل دون جيل . ويضيف العلامة القحط كلمة تقدير لذي الرمة ، فيقول : "ولعل ذا الرمة - على كثرة صوره التقليدية - من أكثر الشعراء الأمويين امتداء إلى الأصيل أو قدرة على الإضافة إلى القديم بما يضيفه على صوره أحياناً من تجسيم أو ما يصوغها فيه من تعبير جديد".^(١٨٨)

الشعر العذري

ينسب الشعر العذري (العفيف) لقبيلة عذرة أو بني عذرة، التي ظهر منها جملة من شعراء الغزل الرقيق العفيف منهم عروة بن جزام الذي اشتهرت قصائده ومقطوعاته في عفراء . ولعل أشهر أولئك الشعراء كثير عزة وقيس بن الملوح (قيس ليلى) وقيس بن زريح (قيس لبنى) . وفيما يلي نبسط في إيجاز الملامح الرومنسية والرمزية في شعر أولئك الشعراء.

لقد نشأ هذا الشعر في البيئة الحجازية ، وكان المجتمع فيها محافظاً أشد المحافظة ، فقد كان من عادات العرب أن ينتقلوا بحثاً عن المراعى ، فلم يجدوا غضاضة في أن يتحدث الشبان إلى الغواني . ولكنهم كانوا يجدون كل الغضاضة في أن يشبب الشاعر بمحبوبته فتذيع سيرتها

(١٨٦) هنا نجد أنفسنا بصدد عمل درامي متكامل الأركان وفقاً لتعريف أرسطو والغريب أن النقد أخفوا تطبيق معايير الدراما على قصائد الشعراء العرب بزعم أنها قصائد غنائية. ونحن نشب في دراستنا هذه أن كونها قصائد غنائية لا ينفي كونها أعمالاً درامية أيضاً عن الدراما راجع لأرسطو عن الشعر.

(١٨٧) القحط في الشعر الإسلامي، ص ٤٤١ . وقارن: ثناء: صور الطبيعة بمواضع متفرقة، إذ تشير إلى أن الشعراء الأمويين حاكوا النماذج الجاهلية الأقدم.

(١٨٨) القحط: في الشعر الإسلامي، ٤٤١ - ٤٤٢ .

على الألسنة وتصبح مضغه فيها ، فإن تزوجته ظن الناس بها تهتكاً أرادت أن تستره بالزواج .
(١٨٩) لهذا تقول ليلي في مسرحية شوقي:

" ومن عادة البيض دحض الأكف من العاذلين إذا شَبَّهوا " (١٩٠)

ولاشك أن تعاليم الإسلام جاءت لتعزز تلك القيم التقليدية ، وتعلو من شأن المرأة واحترامها مما أثر في الشعر العذري .

وربما كان لانفتاح أمة العرب على العالم إذ انتشر الإسلام في بلاد جديدة ذات حضارات عريقة - ربما كان لذلك أثره في تنوع أغراض الشعر ولزدهار شعر الغزل خاصة، إذ عاش الناس حياة الترف في الحواضر الجديدة في الشام والعراق، والإسلام نفسه نقل العرب نقلاً إلى طور الحضارة، نقلهم بتعاليمه وحضنه على العلم، فشرعوا يؤسسون المدارس الفقهية، وشحذ العلماء فكرهم ليفسروا نصوص الدين، ويجادلوا ويجتهدوا، فتوالت اجتهاداتهم وظهرت الفرق الكلامية والمذاهب الفقهية، ويظهر في شعر الكميت بن زيد أثر ثقافته الفقهية الكلامية ، إذ اتصل اتصالاً مباشراً بمناظرات العلماء في عصره . (١٩١) ويرجح البعض أن الأمويين الذين استولوا على دست الخلافة أرادوا أن يلهوا الناس عن حديث السياسة فشغلهم طوراً بالجدل الكلامي في قضايا الدين كذات الله وصفاته ، وتارة بإذكاء النعرات القبلية وتشجيع الهجائن ليتبادلوا السباب والمراء والتفاخر بالحسب والنسب ، فيما عرف بشعر " النقائض " وما هي إلا مناظرات بالمعنى الدقيق للكلمة كما يرى شوقي ضيف . (١٩٢) وتارة أخرى بإتاحة أسباب الرخاء ليغرق الشباب - خاصة في الحجاز حيث مؤيدو أهل البيت - في النعيم والترف المادي فيقعّدوا عن السعي لنيل الخلافة والمطالبة بها . وفي رأى العلامة القط أن ثمة انقلاباً حضارياً حدث في المجتمع آنذاك كان من نتيجته أن ازدد الأدباء والشعراء تمسكاً بتلك الأوضاع المألوفة التي درجوا عليها. ويضرب مثلاً لهذا بالحركة الرومنسية الأوربية التي نشأت عقب الانقلاب الحضاري الشامل ممثلاً في الثورة الصناعية (١٩٣)

(١٨٩) ديوان مجنون ليلي ، ص ١٨ .

(١٩٠) مسرحية مجنون ليلي أحمد شوقي:، وتعتبر في رأينا من أحسن مسرحياته الشعرية وأكثرها إتقاناً من حيث تصوير الشخصيات سيما شخصية ليلي التي تحملنا على مشاركتها مشاركة وجدانية. راجع دراستنا عن: مسرحيات شوقي: ١٥ - ١٦ ، ٢٠ - ٢٤ وراجع للعلامة على عبد المنعم: مسرحيات شوقي ، دار لوجمان ، القاهرة .

(١٩١) شوقي ضيف: التطور والتجديد، ص ٧١ - ٨٥ .

(١٩٢) المرجع السابق، ص ٨١ .

(١٩٣) القط: في الشعر الإسلامي، ص ١٠٥ .

وفى تصورنا أن أهم أسباب ظهور الشعر العذرى فضلاً عما تقدم نتلخص فى تبلور ثقافة جديدة أو بيئة فكرية جديدة بالإضافة إلى عوامل التربية والتنشئة الخاصة بكل من أولئك الشعراء. فلا ينبغي أن ننسب البيئة العربية وحدها إلى المحافظة فى حين نتهّم الثقافات الواردة دائماً كما يفعل بعض المؤرخين والنقاد.

ولعلنا نجد فيما يراه العلامة ضيف ما يؤيد وجهة نظرنا، فهو يعدد من أسباب انتشار الزهد فى العصر الأموى، فيرى زهد الصحابة الأول ونسكهم سبباً منها، ويضيف قائلاً: "وحركة الرهبنة المسيحية وما يتصل بها من زهد معروفة، وقد كان لها أثرها فى هذه النزعة، لا فى وجودها ولا فى تنشئتها، ولكن فى نموها من بعض الوجوه" (١٩٤)

وتعاليم الإسلام الخلقية وقيمته الرفيعة فى رأيه هى السبب الأقوى لظهور الغزل العذرى، ولعله يتابع فى هذا الصدد تصنيف طه حسين فى حديث الأربعاء لشعراء الغزل آنذاك فى ثلاثة أقسام، منها الشعراء العذريون (شعراء الغزل العفيف) والمحققون أى الباحثون. فالأول زعيمهم جميل، ومنهم ابن زريح وابن الملوّح، وهم يعنون بوصف لذة الألف الناجم عن حبهم المثالى الأفلاطونى، وشخصيات محبوباتهم تبدو أفلاطونية من صنع خيالهم، وأنكر طه حسين كثيراً مما ينسب لأولئك الشعراء، ونسبه لاختلاق الرواة واختلاط شخصيات أولئك الشعراء لديهم، فنسبوا لهم ما لم يفعلوه. بل يذهب طه حسين لإنكار وجود المجنون أصلاً.

ويضيف طه حسين أن الفطرة البدوية مع حياة الفقر والتقصّ هناك ساعدت فى صقل الاتجاه العذرى ونضوجه فى شعر البادية (١٩٥)

وقد بلغ من غرام الشاعر منهم بمحبوبته أنه قصر حياته ووقف ديوان شعره على محبوبته، كما فعل جميل بثينة، فصار ينسب إليها، ويتضح من النظرة العجلى إلى ديوان (جميل) أن معظمه من الغزل ببثينة غير مقطوعات تعد على أصابع اليد الواحدة فى الهجاء والفخر بل نستطيع أن نعد هذا الهجاء غزلياً، لأن الغزل كان السبب فيه" (١٩٦) فلا شك أن الثقافات الجديدة - ونعنى بها ثقافات البلاد المفتوحة - كان لها نصيب كبير من الفكر الدينى القديم، والتعاليم الحكيمة فضلاً عن شعر الغزل. فثمة أشعار الغزل المصرية القديمة - التى ترجع إلى آلاف السنين - وقد فرغنا من قبل من مناقشة مسألة تأثير الحضارات وتأثرها، وهنا نسترجع بعض ما قلناه بصدد

(١٩٤) ضيف: المرجع السابق، ص ٥٧.

(١٩٥) ولهم نقولاً: العرجى وشعر الغزل، ٥٥٣ - ٥٦٧.

(١٩٦) ديوان جميل بثينة، ص ١٢، وقارن: نقولاً: العرجى: ٥٥٥.

شعر الطبيعة، ونخصّ منه ما يتعلّق بتفرّد الثور ووحدته وتشبيهه بالناسك المنقطع للعبادة ، فهذه الصور الذهنية إنما جاءت أثراً لنزعة الرهينة التي انتشرت قلايتها وأدبرتها في الصحراء العربية بمصر التي تعدّ امتداداً طبيعياً لشبه الجزيرة حتى أخذت اسمها ومنها انتقلت بلا شك إلى ربوع جزيرة العرب. وفي سلوك أولئك الرهبان ونظرتهم الكونية نلمح آثار الصفاء الروحي والنقاء النفسى فضلاً عن صدق المحبة للكون بأسره بما يعنى اكتشاف الجوهر الخير وراء الظواهر وإن بدت شديدة الشرّ في بعض الأحيان.

ومثل هذه الأفكار والمشاعر الصادقة نجدها في شعر العنريين وقد امتزجت بشخص المحبوبة ، ولنسمع ما قاله جميل في بثينة:

"أصلى فأبكي في الصلاة لذكرها
ضمناً لها ألا أهيم بغيرها
لئى الويل مما يكتب المَلَكُانِ
وقد وثقت منى بغير ضمان"

ونشعر في شعر جميل أن الحب قد نَبَّهَ حقاً ، فجعله يسمو بنفسه ويصفو من كل كدر ، حتى نخاله متفرّداً كالناسك المنقطع عن الدنيا وأحوالها ، أو كأنه راهب بوذى وصل إلى درجة التبتّل والراحة النفسية الكاملة (نبأنا):

أظنّ هواها تاركى بمضيعةٍ (بمضلة)
ولا أحد أوصى إليه وصيتى
من الأرض لا مالٌ لى ولا أهـلٌ
ولا وارثٌ إلا المطيعة والرحـلُ
وما حبّها حبّ الأولى كنّ قبلها
وحلت مكاناً لم يكن حلّ من قبل^(١٩٧)

حقاً إنه يذكر الصلاة والملكين - وهى مفردات إسلامية لا ننكر تأثره بها ، ولكن مذهب التقديس واقتران الحبيبة بالصلاة والعبادة تتجاوز أثر الإسلام، فهذه فكرة صوفية يجب أن نبحت عن مصدرها فى ثقافة أقدم. وترادونا نفس الأفكار حين نستمع إلى ما يقوله قيس ليلى عن لقاء الأرواح مستحدثاً فى الحقيقة صوراً رائعة ساهمت فى تجديد الشعر العربى آنذاك:

فلو تلتقى أرواحنا بعد موتنا
لظلّ صدّى رمسى وإن كنت رمة
ومن دون رمسينا من الأرض منكبٌ
لصوتِ صدّى ليلى يهشّ ويطرِبُ

(١٩٧) الأبيات فى ديوان جميل بثينة، ص ١٥٨ .

والصدي جسد الإنسان بعد موته كما يقول شارح الديوان، وفي العيني: ظلّ صدى صوتي يهمش
ويطرب؟ (١٩٨)

وأما قيس بن ذريح فيحكى عنه أبو الفرج في الأغاني ما كان منه بعدما وقع الطلاق بينه
وبين ابنتي فارس فأتىها كي يحملها: "... فلما ارتحل قومها ... وقف (قيس) ينظر إليهم ويبكى
حتى غابوا عن عينه فكرّ راجعاً، ونظر إلى أثر خف بعيرها، فأكب عليه يقبله، ورجع يقبل
موضع مجلسها وأثر قدمها، فليّم على ذلك، وعنفه قومه على تقبيل التراب، فقال:

وما أحبت أرضكم، ولكن	أقبل أثر من وطئ التراب
لقد لاقيت من كلفى بلبنى	بلاء ما أسيف به الشراب
إذا نادى المنادى باسم ابنى	عبيت فما أطيق له جوابا
ثم قال وقد نظر إلى آثارها:	

ألا يا ربم لبني ما تقول؟	أين لي اليوم ما فعل الحول
فلو أن الديار تجيب سباً	لرد جوابي الربم المحيل
ولو أنى قدرت غداة قالت:	غدرت وماء مقلتها يسيل
بحرث النفس حين سمعت منها	مقالتها، وذاك لها قليل
شفيت غليل نفسي من فعالي	ولم أغبر بلاء عقلي أجول
ألا يا قلب ويحك كن جليداً	فقد رحلت وفات بها الذميل" (١٩٩)

والذميل يعنى السير اللين فى تودة، ويضيف صاحب الأغاني:

فلما جنّ عليه الليل وانفرد، وأوى إلى مضجعه، ولم يأخذ القرار وجعل يتململ فيه كما
يتململ السليم (أى المريض)، ثم وثب حتى أتى موضع خباتها، فجعل يتمرغ فيه ويبكى ويقول:

بتّ والهمّ يا لبني ضجيعى	وجرت مذنايتى عنى دموعى
وتنفست إذ ذكرتكى حتى	زالت اليوم عن فؤادى ضلوعى
أتناساك كى يريح فؤادى	ثم يشتدّ عبداً لك ولو عى

(١٩٨) ديوان جميل، ص ٣٩. وقلن مقل السحرتى، الذى يشير فيه الى الرمزية فى غزليات جميل، وأشرنا إليه
آنفاً. راجع: مصطفى السحرتى: لجمال والفن والشخصية فى الطبيعة (فى المختار من أبواللو) ص ٩١.
(١٩٩) الأغاني: ٩ : ١٨١.

ونلاحظ فى الأبيات أولاً فكرة البكاء على الأطلال (الربيع المحيل) التى استمرت منذ الشعر الجاهلى لتذكرنا بقول امرئ القيس:

عوجاً على الطلل المحيل لعلى
نبكو الديار كما بكى ابن خدام

بيد أننا نلاحظ هنا إلى أى حد كان تعلق قيس بمحبوبته لبنى حتى أنه ظل يتتبع كل أثر يذكره بها: أثر بعيرها وموضع جلوسها وخباءها الذى كانت تأوى إليه شاكياً تباريح الهوى فيما يشبه ترانيم الراهب المتعبد أو المتصوف المنقطع عن العالم. إنه أصبح فى حالة ذهول أو فناء عن ذاته. وهو من هذه الناحية كالذى يفنى فى المحبوبة وكأنها الجديرة بالعبادة بالمعنى الرمزي (٢٠١)

وإذا استخدمنا التعبير النفسى الحديث فشعر قيس هنا يعبر عن النزعة الفيتيشية، وإذا كان القدماء قد اتخذوا رموزاً لآلهتهم (أو إلههم) من الحيوان والنجوم مثلاً، فإن العاشق هنا يبدو وكأنه يتعبد لأى رمز يذكره بحبيبته، فيقبل أثر خف البعير الذى حملها ساعة الفراق. ومن الممكن أن نقارن موقف قيس بما قاله جوته - الشاعر الألماني الشهير: "أتى بمنديل لامس صدر حبيبتي أو جورب يحمل أثر هواها" فالمنديل والجورب رمزان أو فيتيشان شأنهما شأن رموز قيس فى شعره. وإذا كانت التسمية حديثة فإن النزعة الفيتيشية قديمة كما اتضح لنا فى الديانة القديمة، وفى الشعر القديم أيضاً، إذ نجد أثرها فى بردية مصرية قديمة يتحدث فيها الحبيب عن محبوبته قائلاً: "ليتتى كنت جاريته التى تقوم على خدمتها حتى أرى لون جسدها كله. ليتتى كنت غاسل ثيابها، لأغسل العطر الذى فيه، ليتتى كنت الخاتم الذى .." (٢٠٢) فالحبيب يتخيل كل هذه المواقف ولو كانت مستحيلة ليهنا بالقرب من المحبوبة فيتمنى لو كان جاريته ليحظى بالقرب منها أو خادماً ليمسك بثوبها ويغسله ويستشق أثر العطر فيه، أو حتى الخاتم فى أصبعها. وإن كان نص البردية بعد ذلك غير واضح ... وقد يستغرق الشاعر فى التفكير بمحبوبته حتى يكاد يذهل عما سواها، فيصير

(٢٠٠) الأغاني: ٩ : ١٨١.

(٢٠١) لفناء من مصطلحات الصوفية، ويعنى فناء ذات الإنسان أى نفسه فى المحبوب (الذات الإلهية) بحيث يصبح ذاهلاً عما سوى الله. وقد تناولنا قضية الفناء فى دراستنا عن التصوف الإسلامى (مخطوط).

(٢٠٢) للنص فى: موسوعة تاريخ الحضارة: ١ : ٢٤٩. وقد عرضنا هذه المقارنة بين شعر جوته والأنشودة المصرية القديمة بتفصيل أكثر فى: الأدب المصرى: ٢ : ١١٦ وما بعدها قرن أيضاً:

.Brunner, op.cit, ١٠٦

كالمجنوب الذاهل، وقصة قيس بن الملوح تضم من الأعاجيب ما جعل الناس يسمونه بالمجنون. من ذلك. أن قيساً وأباه كأنما يطوفان بالكعبة فسأله أبوه أن يدعو الله ويسأله أن يعافيه من حب ليلى، فما كان منه إلا أن تعلق بأستارها وقال: اللهم زدنى ليلى حبا وبها كلفاً، ولا تُسننى ذكرها أبداً.

وفى سياق آخر مر قيس بورد (زوج ليلى) وهو جالس يصطلى فى يوم شتاء، فقال له:

بَرَبِّكَ هَلْ ضَمَمْتَ إِلَيْكَ لَيْلَى قُبِيلَ الصَّبِيِّ أَوْ قُبَلَتْ فَاهَا؟
وَهَلْ رَفَعْتَ عَلَيْكَ قُرُونُ لَيْلَى وَغَيْفَ الْأَقْحَوَانَةِ فِى نَدَاهَا؟

فقال: "اللهم إذا حلفتى نعم، فقبض (المجنون) بكلتا يديه قبضتين من الجمر، فما فارقهما حتى سقط مغشياً عليه، فقام زوج ليلى مغموماً بفعله متعجباً منه" (٢٠٣).

وإذا استدعينا فى الأذهان ما كان يخلقه العذريون من أسباب ليقابلوا محبوباتهم، فضلاً عما جاء فى شعر قيس الذى ذكرناه من حب الأرض التى تحل بها لبنى ومناداة الربع وغير ذلك، فإننا نذكر مثلاً قول قيس بن الملوح:

كَمْ جَنَّتْ لَيْلَى بِأَسْبَابٍ مَلْفَقَةٍ مَا كَانَ أَكْثَرَ أَسْبَابِى وَعَلَاتِى

ولعلنا نرصد مثل هذه الأشعار التى تعبر عن خلجات النفس وخفقات الفؤاد حين تحدثنا البردية القديمة عن شجرة الجميز ودورها فى الوساطة بين الحبيبين. وقد كانت تلك الشجرة المقدسة رمزاً لإلهة الحب والجمال حتّور "ويصل الخيال نروته حين تتطلع الفتاة إلى شجرة الجميز الضخمة المقدسة وكأنها شخص تأنس إليه، فتطلب منها أن تتكلم أمر هواها هى وحبيبها، وألا تشى بهما حين يقبلا إلى ظلها. وبعد وصف رائع للجميزة يقول عنها الشاعر: "ها هى تدس خطاباً فى يد فتاة صغيرة، إنها ابنة البستانى، إنها تأمرها أن تذهب سريعاً إلى حبيبها - تعال لنقضى لحظة" (٢٠٤).

ودعنا نتأمل تلك الشفافية الفريدة التى جعلت قيساً بن زريح يهم بنحر نفسه لا لأنه غدر بمحبوبته بل لأنها ظنت فيه الغدر - بل إنه يستقل أن يكون للنحر جزاءه:

(٢٠٣) ديوان مجنون ليلى، ص ١٤ - ١٥.

(٢٠٤) فايز على: الأدب المصرى: ٢ : ١١٨. وقرن : ٨٨-٩٢. Kischewitz, op. cit.

ولو أنى قدرتُ غداةَ قالتَ: غدرتُ وماءُ مقلتيها يسيلُ
نمرتُ النفسَ حينَ سمعتُ منها مقالتهما، وذاك لما قليلُ

أرأيت مدى الجرأة والإقدام على التضحية بالنفس؟ أفلا يذكرنا هذا بما قاله البارودى فى رثاء زوجة - على اختلاف الموقف:

لو كان هذا الدهرُ يقبلُ فديةً بالنفسِ عنكِ لكنتِ أولَ فادى
أو كان يرهبُ صولةً من فاتكِ لفعلتُ فعلَ العارثِ بنِ عبادِ

فالإقدام واحد فى الحالين والتضحية بالنفس كذلك، والتفسير الصوفى لمثل هذا الشعر وارد فى الحالين.

وهذا معناه أن الحب يهب الإنسان الجرأة والإقدام. ولم يكتف الشاعر القديم بقول ذلك كما سيتضح حالاً بل قدم لنا تفسيراً فريداً فحواه أن الحب كالتعويذة بل هو تعويذة سحرية تحقق المستحيل، فتهب الإنسان الجرأة وتجعله فدائياً: "إن حبنى أختى التى على الشاطئ الآخر، ويفصل بيننا مجرى ماء ينتظر التماسح على رمل شاطئه، ولكنى عندما أنزل إلى الماء أخوض فى ماء الفيضان، إن قلبى جرىء فى الماء، كأنما الماء أرض تحت قدمي، إن حبها هو الذى يجعلنى فى مثل هذه القوة، نعم إنه تعوينتى للسحرية فى الماء." (٢٠٥) ذلك قول الشاعر المصرى القديم فالحب تعوينته السحرية التى تملأ قلبه شجاعة وجرأة فلا يبالى باقتحام الفيضان وملاقاة التماسح المتربص فى سبيل أن يحظى بقاء الحبيبة. الفكرة واحدة إذن، وهى أن الحب يغير كيمياء النفس ونظرتها للأشياء بل يغير من سلوكها، وهذا ما عبر عنه البارودى حقاً أحسن تعبير حين قال:

والعشقُ مكرمةٌ إذ عفا الفتى عما يهيمُ به الغوى الأصورُ
يقوِّى به قلبُ الجبانِ ويرعوى طمغُ المريبِ ويخضعُ المتكبرُ
فتحلُّ بالأدبِ النفسُ فإنه ملوَّهزُ به اللبيبُ ويفقرُ (٢٠٦)

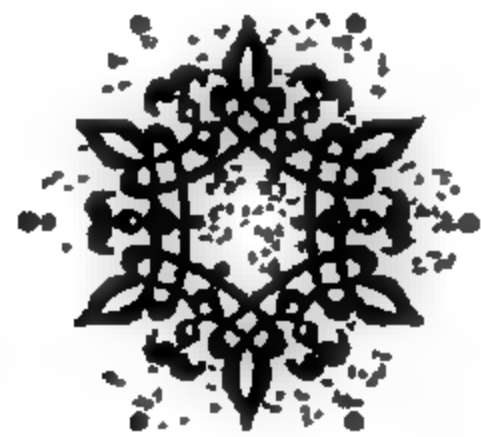
(٢٠٥) تاريخ الحضارة: ١: ٢٤٩، وراجع مقارنتنا بين المتن الغزلية المصرية وشعر قيس فى ليلى فى: الأدب المصرى: ٢: ١١٦ - ١٢٢.

(٢٠٦) ديوان البارودى - شرح الجارم ومعروف: ٢: ٧٥.

ومرة أخرى يأخذ بالبابنا ذلك للصفاء النفسى الذى يعبر عنه شعر العنريين، وكأنه يشير فى خفاء إلى رغبة عارمة فى تنقية النفس من شوائبها والبحث عن الخلاص الروحى من الحياة التى تزدحم فيها الرغبات العاجلة والمطالب الجسدية التى تعوق تحقيق ما ترنو إليه النفس من صفاء. وهنا يتضح ما للحب من أثر كيميائى على الروح، مما يجعله مرادفاً للتصوف، الذى نزع أن إخناتون (١٣٧٠ - ١٣٤٩ ق.م) بأناشيده الشهيرة كان أحد رواده الأوائل. فالإله عنده نور دائم وشروق أبدى يشيع البهجة فى النفوس ويقيم الأموات من الأرض ويحقق السعادة لجميع المخلوقات على ظهر الأرض أو فى جوف البحر أو عنان السماء: إن جوهر العقيدة الإخناتونية تحرير النفس وفك أسارها من النزعات المادية وحب الدنيا.

وقد ضحى إخناتون فى سبيل مثله فى المحبة والخير برفاهية العيش ورخاوة الملك، فعاش منقشفاً زاهداً، وتعرض لحملة شعواء من معارضيه لم تكذب على أثر من آثاره بعد موته لولا أن بقيت أناشيده لتخلد آراءه. فلنسمعه يقول مخاطباً الإله الأوحد:

"الغالم يعيش بصنيع يديك فيحيا حينما تشرق، ويموت حينما تغرب". ويقول فى موضع آخر: "أنت خلقت السموات العلا لتشرق فيها ولتشاهد كل ما صنعت ... مضيئاً فى صورتك .. بازغاً ساطعاً .. وحينما تغيب. وجميع الناس الذين سويت وجوههم لأجل ألا ترى نفسك بعد وحيداً وبغشاهم النعاس حتى لا يرى واحد منهم ما خلقته". (٢٠٧) الحب إذن واحد يجمع الحب الإلهى والحب البشرى العفيف فى صعيد واحد.



* الفصل الثانى: العصر العباسى الأول

قامت الدولة العباسية (١٣٢هـ - ٦٥٦هـ) على أنقاض دولة بنى أمية، وقد كان قيامها إعلاناً بنهاية عصر أساسه التمييز بين العرب وغير العرب (الموالى). وتحالفت الظروف لتضع نهاية لتلك الدولة التى اتخذت دمشق عاصمة لها، وإن لم تضع نهاية حاسمة للصراعات التى استمرت فى الخفاء لأسباب سياسية وعرقية غير خافية. وأسست دار السلام عاصمة جديدة اشتهرت باسم القرية العريقة إلى جوارها وهى بغداد وإذا كانت الدعوة العباسية نجحت فى استقطاب أعداء الأمويين ومناوئهم فإن للفضل فى نجاحها يرجع أساساً إلى القادة الفرس. وكان هذا إعلاناً عن اكتساب العناصر غير العربية دوراً فعالاً فى سياسة الدولة وإدارة شؤونها.

(٢٠٧) سليم حسن: الأدب المصرى: ٢: ١٧٢ غايز على : الدلالة: ٤٤. وقد تناولنا فكرة فرويد فى المقارنة بين العقيدة الأتونية ورسالة التوحيد التى جاء بها موسى عليه السلام.

وقد أُذِنَ هذا التحول السياسى بتحوّلات فكرية كبرى تجلّت في مواجهة واضحة بين الدين الجديد والمذاهب الفكرية والفلسفات التى كانت مستقرة لدى شعوب البلاد المفتوحة ، فازدهرت البحوث الفلسفية والكلامية وتعددت المذاهب الفكرية والمال الدينية ، وقد أدى هذا إلى ازدهار حركة الترجمة التى بلغت ذروتها فى عهد الخليفة للمأمون مع تأسيس دار الحكمة فى مستهل القرن التاسع الميلادى. وقد عاد هذا كله على الأدب بالفائدة^(٢٠٨) ويسمى الشعراء العباسيون بالمولدين ، ومنهم الشعراء الفرس مثل بشار ، وأبو نواس وقد نجحوا فى توليد المعانى الجميلة وتحديث بنية القصيدة العربية . يظهر ذلك فى لغتهم الحضرية وإن حرصوا على اكتساب تقاليد السبائية اللغوية، كما يظهر العدول عن بكاء الأطلال بل للسخرية منه أحياناً، والاستعاضة عنه بوصف الخمر ومجالس اللهو والترف، ومزج هذا بالغزل والنسيب . كما ظهرت آثار الفلسفات والثقافات الأجنبية لاسيما اليونانية والهندية والسريانية.^(٢٠٩)

ونظراً للعناية المستمرة باللفظ ومحسناته ظهرت مدرسة البديع التى يعدّ رائدها أبو تمام، بينما أسرف مسلم بن الوليد فى بديعه فأفسد الشعر به. وفى مقابل ازدهار شعر الوصف والخمريات والغزل الصريح تبلور اتجاه الشعر الصوفى وشعر الزهد والتكشف ومدائح النبى وآل البيت ، فازدهر شعر أبى العتاهية ودعبل الخزاعي. كما انتشرت الدعوة الشعبية التى حاول أصحابها رد اعتبار (الموالى) أمام العرب والنيل منهم وتسخيفهم ، وقد كان من رواد تلك الدعوة بشار بن برد وأبو نواس على حين تصدى الأديب الكبير عمرو بن بحر الجاحظ للرد عليهم ومقارعتهم الحجة^(٢١٠)

(٢٠٨) ألبرت حوراني: تاريخ الشعوب العربية، ١ : ١٠٠ .

(٢٠٩) لا يمكننا إغفال أثر الترجمة فى نقل التراث الهندى وأوروى لاسيما الهندى والأشورى والبابلى واليونانى وكذا السريانى إلى اللغة العربية وتعنى بالتحديد أدب الخرافات fabules والأساطير والحكمة والتراجيديا.

(٢١٠) كان لمثل هذه المناظرات والمشاحنات بين العرب والعجم مزاياها فى الكثف عن أوجه النقد والعمل على تلافيتها، وعلى الجانب الآخر مساوئها

.. إذ أنكت روح الحياء والمشاحنة بين الأعراق المختلفة مما أفضى إلى تفكك الدولة العباسية.

راجع: صلاح عبد التواب: الحياة الأدبية: ٢ : ١٩٤ - ٢٠٧ . وقلن: ألبرت حوراني: تاريخ: ١ : ٧٨ -

٨٣ إذ يتحدث عن الحركات الانفصالية التى عاصرت الخلافة العباسية حتى فى أوج ازدهارها .

ابن الرومي يصف غروب الشمس

ابن الرومي من الشعراء الوصافين المبدعين ، وغريب أننا لم نتناول شعره
تناولا يظهر نواحي الإبداع فيه مما يعطيه مكانته العالمية اللائقة ، يدعى أبا الحسن علي بن
العباس بن جريج الرومي.

ولد ببغداد سنة ٢٢١هـ وعاش فيها فهو يوناني الأصل بغدادي المولد، وأجاد في فنون
الشعر سيما الوصف والهجاء، وتميز بتشأومه وتطيره الشديد. وقد كانت سلاطة لسانه في الهجاء
سبباً في وفاته سنة ٢٨٣ هـ ٨٩٦ م إذ ستمه الوزير خثية أن يهجوهُ (٢١١) ويجيء وصف ابن
الرومي في قصيدته التي يصف فيها رحلة الصيد، ومطلعها:

بكيت فلم تترك لعينك مدمعا زمانا طوي شرما الشباب فودعا
وفيها يقول: وقد اغتدي للطير، والطير هجع
ولو أجمعت مغازي ما يثخن لجسمها

ويقول واصفا للطبيعة:

<p>هناك تغدو الطير ترتاد مصوعا وقد رنقت شمس الأصيل، ونفضت وودعت الدنيا لتقضي لحبها كما لاحظت عوادة عين مدنف وظلت عيون النور تخضل بالندي يراعينها صورا إليها روانيا وبيتن إغضاء الفراق عليهما وقد ضربت فني خضرة الروض صفرة واذكي نسيم الروض ريعان ظله وغرود ربيع الذباب خالده فكانت أرائين الذباب هناكم</p>	<p>وحسب أنها المكذوب يرتاد مرتعا على الأفق الغربي ورسا موعزا وشول باقي عمرها فتشعشعا توجع من أوصاياه ماتوجعا كما أغرورقت عين الشجى لندما ويلمظن العاظم من الشجو خشعا كانهما ليل صفا، تودعا من الشمس فاحضر أخضرارا مشعشعا وغنى مغنى الطير فيه فسجعا كما حثعت الشوان صجعا مشوعا على شذوات الطير ضربا موقعا</p>
--	--

(٢١١) عن ابن الرومي وحياته راجع: رشيد يوسف: تاريخ الأدب العربية: ١: ٢٦٠ - ٢٦٣، وقلن: العقاد: ابن
الرومي، الملائي: ابن الرومي.

والأبيات تفيض بإيقاع لفظها و صورها البيانية ببهجة كونية شاملة تواكب بهجة الخلان لدى رحلة الصيد: الشمس والنسيم والزهور الصادرة والذباب المغرد. ففي الأبيات السبعة الأولى تتوالى مجموعة من الصور الحزينة لكنها بديعة في تصويرها، فأى إبداع استطاعه ذلك الشاعر! صور لنا في هيئة جمالية (جمال الإيقاع والعبارات والأخيلة في تصورات كلية مترابطة) صور لنا الحزن الكونى الشامل مشخصا الشمس وما يحيط بها من جزئيات الكون وكأنها جميعا أفراد عائلة واحدة ينتحبون لفراق كبيرهم .

ومع إسدال الستار على الفصل الأول (سبعة الأبيات الأولى) يقدم لنا الشاعر المبدع صورة بهيجة للكون بكل جزئياته أيضا ، وهو فى الحالين يكاد يستلب عقولنا ويخلب ألبابنا، فلا نشعر بسوء انتقال، بل نعيش مع كل عبارة وكأننا فى نشوة لا تكاد تنقطع.

أول ما نلاحظه فى عبارات الفصل الأول: حسن توظيف زمن الأفعال، ففي البيت الأول: تغدو الطير - وهو مضارع تمثلى لأن الشاعر بصدد تصوير حركة الطير. (وتغدو) تفوح بالحركة المفعة بالرجاء لأنها تعنى انطلاق الطير فى الغداة باحثة عن لقمة عيشها لها ولصغارها فاللفظ الواحد هنا يحمل كنزا من الدلالات . ونفجعنا المفاجأة مع نهاية الشطر الأول فى كلمة (مصرعا)، والكلمة تحدث تصريعا مع قافية البيت (مرتعا) ، وثنان ما بين دالتيهما! فالطير المفعة بالرجاء حملت معناها فى أجواء الأمل، ولكن أملنا يخيب إذ ندرك فى مفاجأة فنية رائعة أنها نرتاد مصرعها، وكأنها هى التى تلقى بنفسها إلى التهلكة، وفى العبارة إشارة واضحة إذن إلى سذاجة الطير أو قل استخفافها بالحياة واستهانتها بها. فقل لى إذن: هذه السذاجة أم منتهى الحكمة؟ فهى تعلم يقينا أن محاولتها تتطوى على مخاطرة، ولكنها تصر عليها. فترتاد المجهول فى إصرار وهذه الصورة تنقل لنا فايولا (خرافة) قد تظهر فى هيئة أخرى كما فى قول الشاعر:

عاشوا بأمرهم كما
عشت بهيضة العمامة
جعلت لها عودين من
شعر وأخرو من ثمامة

(٣١٣) أورد البرزدي الأبيات مرتبة على هذا النحو فى مختارته : ٤ : ١١٥ - ١١٦ ، وفى الديوان يأتى البيت الأول منها متأخرا عن موضعه هنا، فهجىء بعد عدة أبيات تلى هذه المقطوعة كلها. راجع: ديوان ابن الرومى ، ط . بيروت ، ٤ : ١١٤ وما بعدها.

أو قول البارودي:

لَا تَرْكَنَنَّ إِلَى الْفَيْيُوثِ فَإِنَّهُ يَبْغِي عِثَارَكَ بِالْمَقَالِ الْمَعْجِرِ
كَالنَّارِ تَحْتَدِمُ الْفَرَاشَ بِحَسَنِهَا فَيُنَالُ مَلَهُ الضَّرَّاءُ لَمْ يَعْطِ (٢١٣)

يجب أن نؤكد أن الصورة في هذا الشطر تتطوى على قبح جمالي، فالشاعر صنع عبارة تعطي تصويراً جميلاً بما فيه من ألفاظ وصور خيالية، ولكنه عبر في الوقت ذاته عن القبح الكائن في الطبيعة ممثلاً حرص الصيادين (والشاعر أحدهم) على الفتك بتلك الطيور. (٢١٤)

إن للعبارة إشارات واضحة بصورها وإشارات أخرى خافية خلف العبارات. وإنما الشاعر هنا شائنة شأن امرئ القيس حيث صور بطش السيل بكل شيء من حوله في الصحراء الواسعة المترامية الأطراف:

وَتِيْمَاءٌ لَمْ يَتْرُكْ بِهَا جَذْعَ نَخْلَةٍ وَلَا أَهْمًا إِلَّا مَشِيدًا بِجَنَدِلٍ.

بل شأن وأهمية حين صور لنا الثور المنبوح والنسور تنهش لحمه. على أن الإشارة الكبرى الخافية خلف الشطر إنما تمسك بعنق الفاعل المستتر (وهو الإنسان في عمومته). وسرعان ما يأتي الشطر الثاني شارحاً وموضحاً، ولكن بنيته موافقة لبنية الشطر الأول فثمة أيضاً من يرتاد (لا يريد) لأن الارتياح يفيد الاكتشاف واستشراف المجهول، فالمفاجأة معه واردة و المكافأة محتملة غير يقينية "وحسبانها المزعوم يرتاد مرتعاً"، ووصف الحسبان بالمزعوم فيه تسفيه له (وسخرية عرفت عن ابن الرومي) ولكنها سخرية تخدم الموقف الدرامي، بل تشخص الحسبان أو تزیده تشخيصاً، فتجعل منه شخصاً غافلاً يرتاد موضع اللهو. بين الشطرين إذن مقابلة قوية تؤكد المفارقة المعنوية المقصودة بين نية الطير و الأمر الواقع، وهذه المفارقة أحسن الشاعر تصويرها بلاغياً، ولا أحسنه يكتفى بها في حدود تلك الصورة: صورة الصيد، بل لعله يرمى إلى تعميمها والإيحاء بأنها أكثر شيوعاً في حياتنا مما نتصور، وبلاغة العبارة ترشح هذا الاستنتاج، كما يؤكد ضمناً البيت الثاني وما يليه، ففيها وبها تتم المفارقة إذا قرأنا ما وراء الأبيات من دلالات، ووراء الأكمة ما وراءها.

(٢١٣) ديوان البارودي: ١ : ١٢٦.

(٢١٤) الجمال الفني الذي يصنعه الأديب أو الفنان يشمل القبح والجميل والشرير والخير. ومن هنا حديث النقاد عن القبح الجمالي أي القبح حينما يصوره الشاعر مثلاً تصويراً مقناً. من أمثال تلك مناظر الصيد ولوحة الثور الذبيح لرامبرانت.

ففى البيت الثانى نرى الشمس ، وقد عراها الضعف والوهن أيضاً: ليست الطيور وحسب
هى التى فى محنة. فإذا بها تنشر أشعتها الصفراء الواهنة (ورساً مزعزعاً) والأخيرة صفة توحى
بالقلق وعدم الاستقرار، فتساعد فى تصوير جو القلق والاحتضار الذى الشاعر بصدد تصويره ،
(وشمس الأصيل) تعبیر يوحى بقرب الغروب، يرمز للنهاية والموت (ولو ظاهراً وحسب،
والأفق الغربى) توحى بكل هذه المعانى، وتمهد للبيت الثالث فإذا الشمس وقد غادرت الدنيا ، وهذا
تعبير أسطورى رائع ، فضلاً عما فيه من استعارة مكنية .

إذا تحكى لنا أسطوره "هلاك البشرية" أن الشمس : رع (مذكر فى اللغة المصرية) قد
غادر الدنيا وفارقها مفارقة القالى للبشر والكاره لهم ، إذ عانى منهم نكران الجميل ، وقد أكد
الشاعر البعد الأسطورى قائلاً :

قائلاً : لتضى نحبها ، وكأنها فعلا كائن حى (مقدس مثل رع) . ويضيف أن باقى عمرها
(ربما بقية اليوم) قد انتشر واضمحل ، فالشاعر هنا لا يكرر المعنى ، وإنما يعطى عبارات
متكاملة تضيق كل منها سابقتها ، وتؤكد لنا أننا بصدد كائن (مقدس) مريض يعانى سكرات الموت ،
، فالشاعر إذن يسقط تصوراً أسطورياً على صورة الشمس^(٢١٥) . وهو يشبه لحظة اختفاء الشمس
المفاجئة رغم ما يسبقها من مظاهر الاحتضار (غيوبة الشفق) فيشبهها بلحظة المريض المدنق
(الذى على وشك الاحتضار) أى نظرتة ، على ما فيها من دلالات الدفء والوداع والاحتضار
واستشراق العالم الآخر ، فهذا التعبير إذن مشع بالإحياءات التى علينا أن نفكر فيها ، ونعائشها ،
والشاعر يعزز ذلك بتأكيد كيدته على توجع المدنق ، فيكرر قائلاً : (توجع من أوصابه ما توجعاً)
فيكرر الفعل ويذكر الأوصاب أى الأوجاع أيضاً .

ليس هذا وحسب، فهناك مشاركة كونية ملحوظة فى البيت الخامس ، وكان الزهور كائن
حى ذو شعور (تشخيص الطبيعة عند الرومانسيين)، فالزهور لها عيون أو هى فى تصور الشاعر
عيون على سبيل الاستعارة ، والعيون تحيل إلى الدموع بداهة ومن ثم الحزن ، فإذا بالشاعر
بصورها وقد اكتست بالندى: وظلت عيون النور تخضل بالندى. والوصف هنا كما وضحنا - أو
كما وضح لنا يوحى إحياء قويا بفكرة البكاء و ذرف الدموع دون ذكر الألفاظ صراحة ، وهنا

(٢١٥) العين رمز مصرى قديم أيضاً، فالشمس والقمر عينا السماء (حور) وعين رع الثلاثة أو المجازية هى
حتحور ربة الجمال. وأما لوبجات فهى عين حور المسحرة التى استخدمت - ولا زالت - رقبة من الحصد
وعين الصود (العين الشريرة). راجع: فرافكو: معجم الأساطير، مادة عين، وقلرن: سوليرون: معجم
الحضارة المصرية.

تكمُن عبقرية ابن الرومي الوصفية ، وإذا به يضيف إبداعاً إلى إبداعه فيضرب لنا مثلاً في استعارة تمثيلية مواتية ، فيشبهها بعين الشجى المحزون و قد أوشكت الدموع أن تفر منها : "كما اغرورقت عين الشجى لتدمعا " .

وثمة صورة أسطورية ترسمها عبارة الشاعر فحواها أن الكون ملئ بالعيون . فالشمس المريضة تطالع عوادها (بعينها) والعواد يلحظونها (بعيونهم) وعيون الزهور تبدو باكية كما ترد الألفاظ ذات الدلالة القريبة من العين مثل : لاحظت . تخضلت - اغرورقت - لتدمعا - يراعيها صوراً روائياً - يلحظن ، الحافظ، إغضاء كل هذه التعبيرات تجعل من الكون مساحة مليئة بالعيون وحركتها. (٢١٦)

ويؤكد لنا في البيت السادس العلاقة الحميمة بين الزهور الباكية والشمس المحتضرة، فهن يراعيها (هنّ للأشخاص فالزهور إذن مشخصة) صوراً روائياً أى ملؤهن التطلع ، فالزهور أعين مدركة واعية "ويلحظن الحافظا من الشجو خُشعاً " والحافظن خاشعة من العزن أى بسببه ، وكأنهن يودعن الشمس الراحلة.

وإمعاناً في تأكيد علاقة المودة والصدقة التي ما برحت تجمع بين عيون الزهور وعين السماء (أى الشمس) فإن كلا منهما (أى من الطرفين) أغضى إغضاء الفراق الحزينة التي لا لقاء بعدها، وكأنهما خلا صفاء تودعا. وهنا يسقط الشاعر العلاقة الإنسانية: علاقة المودة والحب والصدقة على الزهور والشمس ، فإذا هما يشعران بلوعة الفراق ويكابدان الشجن. (٢١٧)

ولعل القارى حينئذ يتساءل: لماذا رسم ابن الرومي هذه الصورة الحزينة للفراق؟ لأنه متشائم متطير بطبعه كما روى عنه؟ قد يكون ذلك صحيحاً، ولكن تأمل رحلة الشمس تأملاً محايداً يفضى إلى مثل هذه الدلالات الحزينة التي توصل إليها ابن الرومي. فالأسطورة القديمة صورت لنا إله الشمس عجوزاً يتوكأ على عصا (برأس الكبش) أو شمسا شاحبة داكنة اللون خافتة الضياء

(٢١٦) شغلت العين حيزاً كبيراً في الشعر العربى كذلك. وكثر حديث الشعراء عنها منذ عصور الجاهلية، وهى تلعب دوراً كبيراً في الأسطورة القديمة أيضاً. أما ابن حزم فقد اعتبرها باب النفس فى العقد الفريد. وقال البارودى فى هذا المعنى:

إن فى العين وهى جزء صغير ... لدليلاً على خبايا القواد.

قارن دراستنا عن: الروح المصرى، ٨٧ وما بعدها.

(٢١٧) طبعنا إذن أن ننظر إلى الاستعارة والكنية والمجاز والتشبيه بكل أنواعها ودرجاتها .. باعتبارها آتية من منبع أصيل هو الأسطورة. وقارن دراستنا عن الروح للمصرى: ص ١١٦ وما بعدها.

تبتلعها نوة ربة السماء لتعيد ولادتها من جديد في الصباح الباكر معافاة تامة الضياء . (٢١٨)

وإدراك ابن الرومي لمشهد الغروب على هذا النحو جاء مطابقاً للصور الأسطورية، وإن تميز بروحه وثقافته، فقد أدرك أن الطير يسعى لمصرعه وإن توهم أنه يلهو ويمتع نفسه، وهذه خرافة fabula تقدم لنا حكمة الحياة وخبراتها، كالفراشة التي تستضيء بالنار فإذا هي تحترق، ولنا أن نطبق هذه الحكمة على شتى الكائنات في مواقف شتى. وظاهر هذه الخرافة أنها تعكس تساؤم الشاعر، وباطنها يظهر حكمته وإدراكه العميق لما يستكن وراء الظواهر (٢١٩) .

كما صور لنا ابن الرومي الطبيعة الباكية التي نكاد نرثي فيها للشمس الحزينة الرقيقة التي تنبكي وتتحبب وهي تقضى نحبها، فإذا بالزهور الجميلة يغلبها الدمع ويكسوها الحزن، فأى نزعة رومنسية أمكنت الشاعر من إعطاء هذا التصوير الشفاف المحكم؟ أليست هذه رومنسية القرن التاسع التي تذكرنا بشعر الطبيعة وشعراء البحيرات الذين عرفناهم من قبل؟ ولماذا لا يتجه النقد الأدبي المعاصر نحو اكتشاف العلاقة الخافية بين هذه وتلك؟ بل ما بال النقد قد أغضى الطرف عن الرومنسية القديمة؟ (٢٢٠)

ونعود لنقول إن اللغة التي سادت الفصل الأول (الأبيات السبعة الأولى) هي لغة العواطف التي عبرت عنها لحاظ العيون، وكاذبا بصدد أحياء يتخاطرون بالأعين، وهذه أرقى أساليب التخاطر إذ أن البصر يعد من أسمى الحواس . (٢٢١) فالأم تحنو على طفلها بنظرات حانية لا تعبر عن صدق الكلمات، وهذا يذكرنا بقول ذي الرمة في وصف عاطفة الأمومة لدى الطيبة تجاه

(٢١٨) الشمس "وليدة تظهر في زهرة اللوتس كطفل يحبو على أربع، وعند الظهيرة كأنسان منتصب القائمة يمشى على رجلين وله رأس صقر (حور الأقق) فإذا هرمت وأوشكت على المغيب تبدو كرجل برأس كبش يتوكأ على عصا. ومن هذه الأسطورة القديمة جاء للتصور اليوناني عن لغز أبي الهول: قارن: سليم حسن: أبو الهول، ص ٩٠ وما بعدها.

(٢١٩) الخرافة قصة تخيلية تدور عادة على أسنة الحيوان لضرب العظة، وهي توضح مخف الحياة توضيحاً خيالياً جمالياً، فهي أقدم صورة شعرية وأسماءها، ومن ثم أنوعها وأكثرها انتشاراً في كل الحضارات القديمة والعالم القديم، كما يقول ديرلاين، ويضيف هرر أن الأساطير والحكايات الشعبية ليست إلا بقايا المعتقدات والتجارب والخبرات الحسية الشعبية. راجع ديرلاين: الحكاية الخرافية، ص ١١ - ١٣، ٢١ - ٢٢ .

(٢٢٠) يرى الرومنسيون أن الطبيعة أم الفنون ولمهتها، وأن الشاعر الحق هو الذي يعيش خارج ذاته، وقد اشتهر شعراء البحيرات وشعراء الطبيعة الإنجليز على نحو ما أشرنا في تضاعيف هذه الدراسة. راجع مصطفى السحرتي: الجمال والفن ص ٩٦ .

(٢٢١) تأتي حاسة البصر على رأس "الحواس الإنسانية، فهي أسماءها كما يمتد كثير من الفلاسفة، ومن هنا تأتي العناية بالفنون البصرية إذا أخذنا بمبدأ تصنيف الفنون وفقاً للحواس المرتبطة بها.

ظليهما:

إذا استودعته مفضفاً أو صريرةً
تفحفت ونبئت جيداً بالمناظر
حذراً على وسنان يصرعه الكرى
بكلّ مقيلٍ من ضفافٍ فواترٍ

ويقول امرئ القيس في تشبيه نظر المحبوبة بنظرة الغزال لابنه:

تصدّ وتبدو عن أسيلٍ وتتقي
بناظرةٍ من وسنٍ وجرةٍ مُظللٍ

هذه اللغة الإشارية - إن جاز التعبير أو لغة العيون لامت الموقف الحزين في الفصل الأول ، وأما الفصل الثاني فتتعدد فيه الأنغام لتعبر في شئ من الصخب عن حال البهجة التي بدأت تسرى في الكون فأصاب الشاعر وأصحابه، فنجد تصويراً جامعاً للون والظل والأصوات : أصوات الطير والذباب التي شبهها ابن الرومي بالموسيقى الصاخبة ، فضلاً عن أحاديث الخلان.

ففي البيت الثامن نجد خضرة الروض وقد أصابتها صفرة الشمس الغارية، فتضام إشعاعها، والصفرة ضربت في الخضرة وكأنها تضعفها لتطغى عليها. إنه صراع الألوان: صفرة الموت ضد خضرة الحياة، ولكن الخضرة رغم الأخطار المحدقة بها تتكرر في البيت ثلاثاً وكأنما توحى بقدرتها على المقاومة والبقاء. ولكل أخضرارها على أية حال باهت لولا حركة النسيم التي جلبت الظل وأذكته فبعثت الطير على الغناء (في البيت التاسع) فالطبيعة الحزينة التي كمدت لفقد الشمس تسفر عن نوع آخر من الجمال، فحين غاب ضياء الشمس الوردية البهية وبكت الزهور ... إذا بالنسيم يبعث نفس الحياة من جديد في أوج للظل (انعدام النور) والنسيم مرتبط بالحياة موح بها دائماً، ولا نجد تعبيراً عن بهجة الحياة أفضل من غناء الطير:

"وَعَنِّي مَغْنَمُ الطيرِ فِيهَا فَمَسَّجَعًا" أي غنى غناء موزوناً إذا إيقاع. وفي البيت العاشر نكاد نسمع ارتفاع نغمة الموسيقى: غرد - حثث - صنجا مشرعا، فالذباب منتشر يغرد خلال الظل الممتد امتداداً لا نهائياً فتغريده إذن مدو متواصل، وقد شبه الشاعر في علو نغمته وإيقاعه الجهورى بالصنح المشرع أي القرص للنحاس المرفوع الذي يحركه ويقرعه النشوان الجدل، لأن الإنسان المنتشى يحدث ضجة كبيرة دون أن يدري بها، فالذباب إذن في حالة نشوة عارمة تبعث على الغناء بصوت مرتفع.

وقد سبق إلى تصوير الذباب في معلقته عنتره :

طرباً كفعل الشارب المتروك
قدم المكب على الزنا الأجدم^(٢٢٢)

فتروى الذباب بها يغنى وحده
هزج يحك ذراعاً عنه بذراعيه

وقد رقت مخيلته لصورة طريفة، إذا شبه الذباب مستلقياً يحك ذراعاً عنه بالأجدم أى مقطوع الذراعين وهو مصرّ على أن يفلح الزناد.

إذ جمعهما معاً في تناغم فريد وكان للذباب يغنى على إيقاع الطير ، فتعجب إذن لحال التناسق والانسجام التي عمت الكون في تلك اللحظة !^(٢٢٣)

ووفقاً لهذا الإيقاع الكوني المنتظم فاضت الأحاديث ، كما يفيض النور عن الشمس أو مثل فيضان الماء ، فاستعار للأحاديث هذا الانسياب الطبيعي المعجز بأحسن وأمتع ما يكون الحديث، فوصف الحديث بأعلى درجات الحسن والإمتاع. وظل مرتبطاً بصورة الشمس ارتباطاً لا شعورياً نقله لنا اللفظ فاضت، ولعل كلمة الفكاهة هي الكلمة المفتاح في هذا البيت بل في الفصل كله، فهي بمثابة كلمات الأنشودة التي شارك الكون في عزف موسيقاها ، وهنا يصل التألف بين الشاعر والطبيعة إلى مداه، ليرسم الابتسامة على وجوهنا بعدما أشجانا و أبكانا، ويتلج صدورنا بعدما غلت ضربات قلوبنا حسرة على فراق الشمس . هكذا أبكانا ابن الرومي وأضحكنا ، كما أطربنا في الحالين على نحو فريد يعد نسيج وحده في الشعر العربي بل قل في الشعر العالمي^(٢٢٤) .

•

(٢٢٢) ديوان عنتره - دار صادر - ص ١٩ .

(٢٢٣) لا شك أن وصف ابن الرومي بلغ ذروة الرومنسية، فضلاً عما تميز به وصفه من قدرة فائقة على استيفاء جوانب الموضوع الذي هو بصنده، ووصف جزئياته في تتابع سلس لا يطغى على جمال الشعر ولا بجور عليه، ولعل هذه الموهبة أتته من عرقه اليوناني لما تمتاز به العقلية اليونانية من ملكة تحليلية ورؤية شاملة، وقد أشار العقاد والمازني إلى هذه الملاحظة إذ قدم كلاهما دراسة عن ابن الرومي. قارن أيضاً صلاح عبد التواب: دراسات أدبية، ٢: ص ٢١٣.

(٢٢٤) يرى العلامة الناقد محمد حسين هيكل أن الشعر العربي لم يقتحم الميادين التي تقتحمها الشعر الغربي الحديث، ولا يوفق على تبرير هذا النقص بنظر قلبية أو أى مبررات دينية وعرقية. ونرى أن هذا الرأي في حد ذاته محتاج إلى مراجعة في ضوء ما قدمناه من تحليل لأشعار العرب حتى الآن ... راجع: محمد حسين هيكل: الروح الجديد للشعر العربي، ص ٧٩ - ٨٠ (المختار من أبواللو).



* الفصل الثالث: العصر العباسي الثاني

(٣٣٤ - ٦٣٦هـ)

يشغل هذا العصر النصف الثاني - وهو النصف الأطول من عمر الدولة العباسية، أطول زمنياً إذ استمر نحو ثلاثة قرون، وأطول شعورياً ووجودياً إذ استمرت فيه النزعات الشعبية والفتن الداخلية التي ضعفت نفوذ الخلفاء في بغداد حتى غدا سلطانهم اسمياً أو كاد، فبدأت ولايات الإمبراطورية العتيدة تعلن استقلالها الواحدة تلو الأخرى، واستمرت الخلافات بينها على الحدود، كما نشط الرومان مستغلين تلك الأوضاع فأذكوا للصراعات وأججوا نيرانها ليزيدوا من مجال نفوذهم ويستردوا بعض الذي فقدوه.

ولعل ما حدث لم يكن شراً من جميع الوجوه، ففي بلاط الولاة الجدد نشأ شعراء مجيدون مثل المتنبي وأبي فراس في حلب حيث إمارة بني حمدان، وفي العراق وفارس شعراء آخرون، وفي مصر وشمال أفريقيا حيث دولة الفاطميين الشيعة الذين ناصبو الخلافة العباسية العداء. كما أفاد الشعر من النتاج العملي والفلسفي الزاهر في تلك الأقاليم المترامية. فاصطنع بعض الشعراء مثل المتنبي مصطلحات الفلاسفة ومقولاتها، مما أدى إلى تبلور مدرسة جديدة في صناعة الشعر يطلق عليها العلامة شوقي صيف تسمية "التصنيع"

أبو فراس أو الحارث بن سعيد (٣٢٠ - ٣٥٦هـ)

أحد أمراء الدولة الحمدانية وابن عم سيف الدولة. ولد في نهاية حكم المقتدر العباسي في أوان تضعف الدولة العباسية، وولى إمارة منبج. اشتهر شعره بالبساطة والتلقائية، وهو يمثل مدرسة الطبع - الشعراء المطبوعين. ويعد شعره مطابقاً لمواقفه في الحياة. خاض معارك مع سيف الدولة ضد الروم الذين تكررت غاراتهم على إمارة الحمدانيين باعتبارها أقرب أطراف الخلافة العباسية إليهم.

يعتبر شعره في شكوى الدهر واليأس وفي الفخر والغزل من أحسن ما قيل في بابيه، وقد اعتبره الشيخ المرصفي واحداً من الشعراء الأمراء الذين ينظمون الشعر عن صدق ودون تكلف، ولا يتكسبون من قول الشعر بعكس شعراء الصنعة من أمثال المتنبي الذي كان معاصراً له وطبقت شهرته الآفاق.

مسقط أبو فراس الحمداني صريعاً في حرب أهلية أنشبت أظافرها في إمارة الحمدانيين
عقب وفاة سيف الدولة . (٢٢٥)

وفيما يلي نقوم بتحليل بعض أبيات في قصيدته الشهيرة التي نظمها وهو أسير لدى الروم،
، فهي من ثم من أشهر روميّاته. قال أبو فراس:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر	أما للموؤ نهي عليك ولا أمر
بلى أنا مشتاق وعندي لوعة	ولكن مثلي لا يذام له سر
إذا الليل أضواني بسطت يد الموي	وأدلت دمعاً من خلائقه الكبر
تكاد تضيء النار بين جوانحي	إذا هي أذكى الصبابة والفكر
معلّتي بالوصل والموت دوني	إذا مت (ظماناً) فلا نزل القطر
حفظت وضيعت المودة بيننا	وأحسن من بعض الوفاء لك العذر

ولقد سيطرت على الشاعر ساعة قال قصيدته مشاعر الحزن والهم، ولك أن تتصور حال
الأسير غريباً منقطعاً في هداة الليل، فإذا به يتذكر هواه ويحنّ للحبيبة. ونعلم من سيرة الشاعر أنه
كان يعاني الاغتراب بين قومه وأهله وهو أمير منبج وابن عم سيف الدولة، فما بالك به وقد بات
أسيراً في أيدي الأعداء! لذلك نشى ألفاظ عبارته بالمشاعر المرادفة للاغتراب، وفي طليعتها الإباء
والشمم والكتمان. وكثيرة هي القصائد والمقطوعات التي تعبر عن شكوى الشاعر. من ذلك قوله
مخاطباً سيف الدولة:

أبي غرب هذا الدمع إلا تسرعاً ومكنون هذا الحب إلا تضوئاً
وقوله: "يا حسرة ما أكاد أحملها آخرها مزعم وأولها" (٢٢٦)

ومن آخر تلك الأشعار ما قاله وهو يحتضر، ولعلها آخر ما قاله:

أبنيّتي لا تجزعي	كلّ الأنام إلى ذهاب
أبنيّتي هبوا جميعاً	للجليل من المصاب

يتجلى هذا الإباء في بنية عبارة الأبيات الرائية، فيقول مثلاً مخاطباً نفسه - فيما يبدو -

(٢٢٥) راجع: فايز طي: الأدب المصري: ٣: ٤٧ .

(٢٢٦) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، فصل عن الشعر في العصر العباسي الثاني.

أراك عصي الدمع ... ويتسائل وكأنه يجهل طباعه: أما للهوى نهى عليك ولا أمر؟ وهذا يعبر عن فرط الإغتراب حتى عن الذات. ثم لا يلبث أن يؤكد امتثاله لأمر الهوى قائلاً: بلى، وهي أداة إثبات للاستفهام المنفى، ويوضح مؤكداً: أنا مشتاق، ويؤكد ثانية: وعندي لوعة. وقوله "ولكن مثلي ..." يفيض إباء وكبرياء، ولكنها كبرياء جريئة تكاد تتلفت حولها، من فرط الكتمان - يظهر هذا في ألفاظ: الليل - بسطت - أذلت ... فالليل يوحى بالهدوء والسكينة، وبسطة تدل على خفة الحركة وخفاتها، ثم لا يأتي إذلال الدمع إلا من الذات حرصاً على الكتمان، ولا يلبث أن يؤكد أن الدمع - أي صاحب الدمع على سبيل المجاز - قد اعتاد الكبر، وهي مبالغة أيضاً إذا فهمنا المعنى القريب وهو أن دمعه أصبح ذا كبرياء لما ألفه من إباء صاحب الدمع. وهو لا يفعل كل هذا إلا في خاتمة المطاف حين يضويه الليل أي يضعفه فلا يملك لأمره رداً. وهنا يتضح لنا كيف مزج الشاعر الغزل بالغمر، فهو في مطلع قصيدته يتحدث حديث العاشق الولهان، وفي الوقت ذاته تفيض عبارته عزة وإباء وفخراً بذاته. ولعل هذا الطابع الفريد ظل مميزاً لشعر أبي فراس بين أقرانه ومعاصريه (٢٢٧).

ومع كل هذا التكتّم والنماسك ينبئنا البيت الرابع عن جسامه التباريح التي يعانيتها، فأنت تعتقد أن النار تكاد تضيء في جنح الليل فإذا بك تفاجأ بلهيبها "بين جواتحي" أي في أعماق الشاعر، ليحلى لك كم هو صبور! وهي نار لا تخبو بل تذكّيتها الصبابة أي شدة الشوق والذكريات. وهذا الوصف يمهّد لما بعده، فالشاعر لا يلبث أن يلتفت إلى محبوبته منادياً إياها - ولا يزال ملؤه الكبرياء - بعبارة رمزية بليغة: "إذا مت ظمناً فلا نزل القطر، وهو يتوقع في أسره الموت بين لحظة وأختها. وقد رمز بالظماً والقطر (أي الرى) إلى النعمة والنعمة أو المحنة والمنحة .. وربما رجعنا لهذه العبارة مرة أخرى.

ولا تفارق الشاعر كبرياؤه المعهودة - وإن تكن مستترة - يظهر هذا في تمدحه بحفظ المودة وتعريضه بمن ضيعتها، ولكن سماحته لا تفارقه، فالمتوقع أن يكون جزاؤها الغدر مثل صنيعها الخالي من الوفاء، بيد أننا نفاجأ بقوله: "وأحسن من بعض الوفاء لك العنر" بدلاً من الغدر، والكلمتان متشابهتان شكلاً ولكن شتان ما بينهما!

ونشير هنا إلى التفسيرات الرمزية لعبارة أبي فراس في هذه الأبيات وفق ما وضحه بعض

(٢٢٧) من المؤلفات التي تناولت حياة أبي فراس وشعره: أحمد أبو حافة: أبو فراس الحمداني، سامي الدهان: شرح ديوان أبي فراس، النعمان القاضي: أبو فراس الحمداني: الموقف والتشكيل الجمالي، وقرن مقدمة الديوان بقلم عباس عبد الساتر، ط بيروت.

الباحثين، فقال أحدهم إن حديثه عن الغدر والوفاء إنما هو في ظاهره وحسب مرتبط بالحبيبة، ولكنه في واقع الحال يشير إلى سيف الدولة الذي وعده وعثاه بالفداء، فخله. ويصل العتاب إلى منتهاه حينما يفاخر الشاعر بوفائه في البيت السادس معرضاً بالتى ضيقت المودة في رمز مؤثر وإشارة خافية إلى سيف الدولة. ووفقاً لهذا التصور فإن الشاعر يضع المحبوبة المفترضة في سياق أبياته حيث ينبغي أن يضع ابن عمه، فهو يتأديه حينما يقول لمحبيبته: معلتي بالوصل .. وهكذا في سائر المواضع (٢٢٨).

بيد أن باحثين آخرين يفسرون نص الأبيات على ظاهر المعنى فيرى العلامة زكي مبارك أن ثمة محبوبة يعنىها الشاعر بخطابه ويخصها بعتابه. ومن هؤلاء أيضاً أحمد بدوي في "شاعر بني حمدان" فالمحبة التى يعتب عليها الشاعر إذن "امرأة بعينها من النساء لا نستطيع أن نعرف من هى ولكن يكفينا أنها أنطقته بهذه اللوعة الخالدة" (٢٢٩).

(٢٢٨) راجع تحليل أبو سنة لهذه القصيدة في دراسته: دراسات في الشعر العربي، ص ٤٣ - ٥٤ .
(٢٢٩) عن شعر الفخر لدى أبي فراس راجع: النعمان: أبو فراس ص ٣٢٠ وما بعدها، وعن مطلع قصيدته التى نحن بصددنا: ص ٣٥٢ من نفس المرجع.

مطلع القصيدة

يحتار المرء في تصنيف مطلع هذه القصيدة: أهو مطلع طल्ली كالمطالع الجاهلية ؟ أم مطلع غزلي ؟ أم مطلع يعبر عن الشكوى ؟ ولعل لفظة (الدمع) تقودنا إلى الإجابة . فدمع الشاعر عصي لأنه إنسان أبي رغم ما للهوى عليه من سلطان يوجب إررار الدمع ويستلزمه إنن فالقياس أن الهوى يستلزم الدمع ، ولكن الشاعر أبي صبور ، ومن ثم يغالب دمه . ولنتأمل الشطر الأول :- "أراك عصي الدمع شيمتك الصبر" ولنسأل : مع من يجري الشاعر هذا الحوار ؟ أغلب الظن أنه يحاور نفسه - لماذا ؟ لأنه أسير يعاني الوحدة (في محبس انفرادي) ، والحال (حال الشاعر) أنه عصي الدمع، والمعنى المستبطن أن دمه ربما كان سهلاً ولكنه في هذه الحال صعب عصي - لأنه في حاث جال، وكما قال في قصيدة أخرى مخاطباً الحمامة :-

لقد كنت أولو منك بالدمع مقلّة ولكن دمع في الموائد غال

قالها وهو يناجي الحمامة في أسره . فمع أن الحال تستوجب الدمع فأياؤه مانعة^{٢٣} قلنا إن "عصي الدمع" حال والحال آنية، وأما "شيمتك الصبر" فتعبّر عن طبع راسخ هو الصبر والاحتمال . ومن هنا لزم السؤال : "أما للهوى نهى عليك ولا أمر؟" - أفليس للحب سلطان على دمعك ؟ وهو استفهام يعبر عن دهشة الشاعر نفسه .

والشاعر إنن يعرض علاقة الحب بالدمع، وهي علاقة تقليدية إذ استمسك بها الشعراء منذ الجاهلية . وقد عبر عنها مطلع معلقة امرئ القيس والأبيات من بعده :

قفا نبيك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

(^{٢٣}) تناولنا هذه المقطوعة الجميلة في دراستنا عن أبي فراس (مخطوط) وهي تذكرنا بقصيدة شيللى في القبرة، وتعد في رأينا نموذجاً رومنسياً مثلها - فابو فراس يشخص الحمامة، ويعتبرها جالته وشريكته في المحنة ويسئها آلامه وأحزانه، وما عهدنا في الشعر الرومنسي ما يزيد على هذا في مناجاة الطائر. راجع: Paul Grave, Treasury

ونراجع سريعاً ما وصلنا إليه في شرح ذلك المطلع الطللي وفحواه أن البكاء على الطلل واستبكاء

الصحب عليه قد يكونان بغيّة إحياء الطلل وإحياء الذكرى أى استعادتها في الواقع، وقد ربطت بكاء الطلل بالأسطورة فقلنا إن الدموع ذات صلة سحرية بالخلق (خلق البشر من دموع الإله رع) ومن ثم فللدمع في شعر الشعراء منذ القدم دلالة رمزية عظيمة لا ينبغي التغافل عنها. (٢٣١)

فإذا عالجنا الاستهلال من حيث الفن الشعري وجدنا أبا فراس في حقيقة الأمر ملتزماً بالتقليد القديم - وإن اقتضى اكتشاف هذا تحليل البيت على نحو ما قدمنا. ولكنه أجرى تعديلات فنية ملحوظة (انحراف الدلالة في النقد)، فهو أولاً لم يذكر الأطلال صراحة، ولم يستوقف الصحاب بها، ولا استبكاها كما فعل امرؤ القيس وغيره من الجاهليين ومقلديهم، وخيراً فعل وإلا أوقعنا في آفة الملل الناجمة عن التكرار، وعبر ثانياً عن خلق وطبع نفسي وهو الإباء، وثالثاً عن حيرته واندھاشه من أمر ردمعه الأبى الحائر، فكأنه يمعن في وصف حالته النفسية ويقتفى أثر الحزن والألم في أعماق نفسه، وهذا كله يجعل بيته آية في الجمال. إننا بصدد شعر نفسي يعرض لنا أدق حالات الوجد وخلجات الفؤاد (٢٣٢).

والجميل في مطلع القصيدة أنه ينقلنا لرحلة داخل نفس الشاعر وذهنه لتتابع هذا الصراع الداخلي بين الرغبة في البكاء من جهة والحياء والإباء من جهة ثانية. ولا نعلم

(٢٣١) وفقاً لرؤيتنا هذه فثمة موقف رومنسي في المطلع الطللي لا يجب أن يخفى علينا. ولهذا الموقف أبعاده الكثيرة التي منها الحنين إلى مواطن الذكريات وهي إحدى السمات المميزة للشعر للرومنسي في عرف النقاد، التي سنعرض لها لاحقاً في هذه الدراسة. ولعل في هذا رداً على اتهامات الشعر العربي بأنه ليس إلا مقولات جوفاء لا عمق لها، ولا دلالة لها من الجماليات والوجدانيات.

(٢٣٢) يتضح إذن تجسيد أبي فراس للهوى حتى جعله أمراً ناهياً - على نحو ما جسد ناجي الشوق في "الأطلال" قائلًا:

ومن الشوق رسول بيننا :. ونديم قدم الكأس لنا.

وهذا المنحى يعد من سمات الرومنسية، يضاف له طابع الشكوى الظاهر في هذه القصيدة وسائر شعر أبي فراس، وهما معاً يعبران عن شعور الاختراب الذي تملكه الشاعر راجع دراستنا في : المقارنة بين أبي فراس والمتنبى (مخطوط) وفيها إشارة لدراسة سامي لأذهان وغيرها.

الإجابة يقيناً وصراحة إلا في البيت الثالث، وإن قدمها ضمناً في استفهامه "أما للهوى ...؟" إن فهمناه على أنه استفهام تقريرى، وفهمنا ما جاء في البيت الثانى على أنه تأكيد لهذا التقرير: "بلى . أنا مشتاق..." ولا يزال الصراع محتكماً يعبر عنه أسلوب الاستدراك: "ولكن مثلى لا يذاع له سر" وهذا الفهم يجعل من أبى فراس كاتباً درامياً ومن شعره دراما مؤثرة . (٢٣٣)

ونتساءل الآن عن دلالة أمر الحب ونهيه . هل هو الحب المقدس (المؤله)، الذى يقودنا الحديث عنه إلى آلهة الحب (حتحور المصرية وعشتار البابلية وأفروديت اليونانية وفينوس الرومانية)؟؟ من الممكن أن نفهم قول الشاعر على هذا النحو، أى كيف يكون للحب هذه السطوة من نهى وأمر ما لم يكن مقدساً مؤلهاً؟ وما لم تكن له قوة سحرية، أو لم يكن هو نفسه تعويذة سحرية على حد وصف الأنشودة المصرية القديمة التى نؤدنا بها ... من قبل ؟ أجل كل تلك الدلالات والرموز محتملة . (٢٣٤)

خلق الشاعر وكيف دلت عليها العبارات؟

التعامل مع الشعر كنص أدبى لا يمنع من اعتباره وثيق الصلة بشخصية ناظمه . وفى هذا الصدد يرى فرديناند دى سوسير أن اللغة ليست وحسب نسقاً من العلاقات بل أيضاً نسق من القيم الاجتماعية، أى المعنويات لا الماديات . فالمجتمع عند سوسير كما عند دوركيم وفرويد حقيقة أولية، وليس نتاج نشاطات فردية مجمعة معاً ولا مجرد تصور عقلى. (٢٣٥) وكلما تأملنا العبارة الشعرية استنبطنا منها دلالات جديدة ، وصدق دويلان بأوق حينما قال إنه لا توجد قراءة واحدة للنص الأدبى ولكن قراءات مختلفة. وفى حدود جهدنا وقفنا على هذه التعبيرات: عصى الدمع - لا يذاع له سر - من خلانقه الكبر - بين

(٢٣٢) هنا يبلغ الشاعر قمة الشكوى وثروة الرومنسية للحقة إذا أخذنا بمضامين المذاهب لا بتعريفاتها الجامدة. وهنا تجدر الإشارة إلى أن الرمزية التى تتيحها عبارات الشاعر أعمق مدى من تلك الرمزية القريبة، ونعنى بها الإشارة إلى سيف الدولة أو إلى زيد أو عمرو من الناس، فالرمزية التى نبحث عنها تسكن فى قرار القصيدة. (٢٣٤) هذا التشبيه الضمنى للحب بالسحر يجعل منه شيئاً مقدساً إلهياً، وهذا الأسلوب الضمنى لطرف كثيراً من أسلوب التآليه الفج للحب أو المحبوبة، الذى نلمسه فى بعض قصائد الرومنسيين المحدثين كالشلبى، أولئك الذين حاكوا الأسطورة محاكاة مباشرة بلا تكبر أو تصرف. (٢٣٥) راجع كيلر: فرديناند دى سوسير، ص ٦٤ - ٦٦ .

جوانحي - إذا مت ظمأنا - فلا نزل القطر - حفظت... المودة بيننا. وكلها تشير بطريقة ما إلى خلق الإباء . فالإشارة تكاد تكون مباشرة (من خلائقه الكبير) لكن في العبارة استعارة مكنية هي نوع من الرمز أيضاً، تبلغ الغاية في تشخيص الدمع، فالتعبير إذن مجازي بليغ. وعلى نفس المنوال يجيء التعبيران الآخريان: عصي الدمع وشيمتك الصبر. وربما كان قوله (حفظت...) أكثرها مباشرة، ومن الفطنة أنه جاء متأخراً فلم يظهر إلا في البيت السادس بعد جملة من التعبيرات القوية الموحية.

ونود أن نجرى مقارنة بين بيت أبي فراس هذا :

إذا الليل أضواني بسطت يده الموى وأذلت ممعاً من خلائقه الكبير

وما قاله ناجي: .

واليلي أبصرتُه رأَى العِيَانُ ويداه تنسجان العنكبوت
صحتُ يا ويمك تبدو في مكان كل شيء فيه حي لا يموت

نح

وتأمل كيف شخص أبو فراس الليل والدمع ؟ وكيف شخص ناجي البلى ؟ وأعد المقارنة وقد وضعت في حسابك ما للكلمتين من دلالات رمزية: الليل والدمع على نحو ما ربطنا ذلك بالأسطورة^(٢٣٦) . يبقى (متلى لا يذاع له سر) والخفاء فيه مؤكد بلفظ السر أولاً وبيداء الفعل للمجهول ثانياً ، ويجرس الألفاظ ثالثاً (لاحظ الذال المهجور ، والناء والسين المهموسين على خلاف ما بينهما. فالتاء سنية والسين ليست كذلك). ويرشح جو الخفاء والكتمان قوله (بين جوانحي) فما جوانحه إلا سياج ينطوى على معاناته ويحجبها. وبهذا التعبير يتصاعد إيقاع الرمز ليبلغ أقصاه - في رأينا في قوله : " إذا مت ظمأنا فلا نزل القطر " ، فالظمأ والقطر رمزان قويان . الظمأ يشير إلى الفقد والاستلاب، والقطر يشير إلى

(٢٣٦) هذه المقارنة تحملنا على إعادة النظر في تصوراتنا وآرائنا النقدية، وعدم الوقوف عند التعريفات الجامدة للمذاهب الأدبية لإدراك ما بينها من ترامل وتصل.

وعن خصائص الرومنسية عند النقد يمكن مراجعة: هيكل: موجز: ٢١٢ وما بعدها، القط: الاتجاه الوجداني: مواضع متفرقة. فضلاً عن المراجع السابق ذكرها في الهوامش السابقة.

الخصب والنماء . الظماً فقر إلى الشيء وإلى الآخر، والقطر كفاية وغناء... إلى آخر تلك
الدلالات المعنوية المواتية. (٢٣٧)

الدمع والقطر والنار

الصراع الجلى بين الحب والإباء يوازيه صراع ضمنى بين الماء والنار، والماء جاء فى لفظة الدمع : (عصى الدمع، أذلت دمعاً) والقطر (فلا نزل القطر) ثم ضمناً فى صفة (ظمان). وأما النار ففي (تضىء النار، أذكتها) . فإذا صرح الشاعر بلفظ النار - فى البيت الرابع - جاء هذا التصريح معبراً عن منتهى الصبابة وقمة الشوق . ويتناظر مع النار فعلاً : (تضىء - أذكتها) وقوله " تكاد تضىء النار " أبلغ لأنه يفيد المقاربة فضلاً عن المضارعة التى تعبر عن الاحتمال. وأما : "أذكتها" ففي صيغة الماضى : أى تمام الفعل ومن ثم حدوثه فعلاً لا احتمالاً . وهكذا يستخدم الشاعر رمز النار لينشئ منه عبارات شعرية أخاذة ، كما فعل برمز الماء. فلا نزل القطر .. وهو دعاء بالجذب وعمومه رغم خصوصية الشرط: إذا مِتَ (أنا) ظمناً وهذا يؤكد رمزيه العبارة ويجليها، فالرمز القريب هو صراع النفس بين الوصل المؤجل والموت العاجل، والرمز البعيد هو صراع الوجود والعدم. وفى عبارة أخرى يعبر الوصل والموت عن حال الشاعر الراهنة، أما الظماً والقطر فمطلقتان فى دلالتيهما. (٢٣٨)

ونعتقد أن هذا التعبير من أفضل التعبيرات الرمزية فى الشعر إذ هى توحى بالتمرد وتفيض به، والخط الدرامى يصل ما بين رقّة الدمع ولين القطر ورخاوتيهما من جهة ولوعة الشوق والنار المضطربة من جهة أخرى. بين الدمع الذى يستدعى ذكريات الخلق والنشوء، وكذلك القطر الذى يؤدى الدور ذاته وبين النار التى تودى بالخلق وتلتهم الذكريات. وما هذا الصراع الرمزي إلا تعميق للصراع البادى فى الأبيات: صراع الشاعر الأبى المتمرد مع قدره. إنه الشاعر المغترب طيلة حياته القصيرة زمناً للطويلة بمعاناتها المستمرة التى

(٢٣٧) يعد هذا القول فى رأينا من أبداع التعبيرات لرمزية ولا شك أن رمزيته تتجاوز الإشارة إلى محبوبته - حقيقة كانت أو وهمية - أو سيف الدولة كما ذهب بعض الشارحين .

(٢٣٨) هنا لابد من محاولة فهم الموقف الوجودى للشاعر بمعنى أنه يعبر عن تجربة شخصية متفردة تبرز فيها جملة من المشاعر الحديثة - أى التى يترتب عليها تغيرات جوهرية، مشاعر مثل القلق واليأس والرجاء .. إلخ.

لازمت الشاعر من مهده إلى لحدّه :

غريب وأهلى حيثما كَرنا ظروى وميّد وحولى من رجالى عصائب^(٢٣٩)

وسنستعرض الآن بعض نماذج يسيرة من الشعر العربى حتى العصر الحديث.

* الفترة الانتقالية *

مع انفراط عقد الدولة العباسية فى عصرها الثانى ظل الشعرُ معبراً عن روح القلق النفسى والتدهور السياسى التى اشتملت المشرق. وتبدلت آمال الناس بين الصراعات المضطربة بين الدويلات التى ورثت خلافة بنى العباس فعلاً، والتهديدات الخارجية من قبل الروم والفرنجة والمغول، وفى الأندلس. وقد ظهرت فى العصر العباسى الثانى اتجاهات شعرية لعل أبرزها مدرسة الطبع التى كان من أعلامها أبو فراس الحمدانى - أو مدرسة الشعراء المطبوعين، التى أطلق عليها الشيخ المرصفى لاحقاً تسمية الشعراء الأمراء، ومدرسة الصنعة وكان رائدها المتنبى الذى اشتهر باصطناعه لمعانى الفلسفة والمتكلمين، ويطلق العلامة شوقى ضيف عليها مصطلح "مدرسة التصنع"؛ وأما أبو العلاء المعرى فيكاد يكون نسيج وحده فى الشعر الفلسفى التأملى الجانح إلى التشاؤم.^(٢٤٠)

وفى العراق شُهر الشريف الرضى ومهيار الديلمى، وامتازا معاً بشعرهما الرقيق فى مدح آل البيت.^(٢٤١) وفى الأندلس اتجه الشعراء عادة لمحاكاة الرواد الأول فى المشرق

(٢٣٩) كثر شعر الشكوى فى ديوان أبى فراس، وهو من الأغراض التى أجدها للشاعر أيماء إجابة. راجع دراستنا عنه بعنوان "المقارنة بين أبى فراس والمتنبى" (مخطوط).

(٢٤٠) من الدراسات القيمة عن المعرى: العقاد: مع أبى العلاء فى سجنه - دار المعارف ١٩٧٩. طه حسين: "رجعة أبى العلاء" ط ١٢ - دار المعارف ١٩٧٩. و "تكرى أبى العلاء" ط ٢ - مكتبة الهلال، للقاهرة ١٩١٤. H. Bair lain, - Aleu lula The Syrian, London, 1914.

(٢٤١) الشريف الرضى (٩٧٠ - ١٠١٦م) كان نقيب الأشراف الطالبيين مل إلى مذهب الاعتزال، بدأ محاكاة للمتنبى، ثم تميز بأسلوبه. وله ديوان شعر ضخم. من مختاراته: المجازات النبوية ونهج البلاغة من خطب الإمام على بن أبى طالب، وقد حققه وقدم له الأستاذ محمد عبده. له أثر واضح فى شعراء العصر الحديث سيما

كالبحتري وأبى تمام والمتنبى، وأبدع الأندلسيون في شعر الطبيعة وجددوا في فنون الموشحات واختاروا البحور الرشيقية.^(٢٤٢)

وفي مصر شُهر **أبو هانيء الأندلسي** شاعر المعز والخلافة الفاطمية وتميم بن المعز وظافر الحداد في العصر الفاطمي.^(٢٤٣) وكان بهاء الدين زهير رئيس ديوان الإنشاء الأيوبي (ت ١٢٥٨م) من أشهر الشعراء، ذاع صيته في الغزل والحنين والوصف وشعر البطولة والمديح، وتألفت جماعة من شعراء البطولات إبان حروب الفرنجة كأسامة بن منقذ وطلائع بن رزيك وابن مطروح وابن سناء الملك والحسن الجويني.^(٢٤٤)

ومثل تيار الزهد ابن الكيزاني وابن الفارض، وصار البوصيري (ت ١٢٩٦) بسبب بُرئته الخالدة من أشهر أولئك الشعراء.^(٢٤٥) وسنأتي فيما بعد على ذكر شيء عن عصرى المماليك والعثمانيين.

ومن هذه الفترة سنتناول بعض النماذج والمنتخبات وحسب إذ أننا لن نستطيع أن نعرض بالتفصيل لكل تلك العصور. ومن هذه النماذج أبيات قليلة لشعراء العصر الفاطمي مثل ظافر الحداد، والشعراء الأيوبيين، وشعراء العصر المملوكي مثل البوصيري وغيرهم، ومن شعر ظافر الحداد (ت ٥٢٩ هـ) نختار أبياتاً يصف فيها أهرام الجيزة فيقول:

تأمل بنية الهرمين وانظر **وبيئهما أبو المول العجيب**

= البارودي. وقد أسلم على يديه مهيار الديلمي للفارسي (ت ١٠٣٧) وحاكاه في أسلوبه الشعري وتشيعه وإن جاءت محاكاته رقيقة في معانيها فلها لم تسلم من بعض ركاسة.

(^{٢٤٢}) اشتهر الشعر الأندلسي ببرقة اللفظ وعذوبة الموسيقى، وإن جاء في الأساس محاكاة للشعر العربي في المشرق فقد امتاز الأندلسيون بتصويراتهم الرائعة وموسيقاهم وافتتانهم بالطبيعة، وطوروا صوراً جميلة للقصيد كالמושحة والمول، ومن أشهر شعرائهم ابن خفاجة وابن زيدون وابن دراج القسطلي ولسان الدين بن الخطيب (١٣١٣ - ١٣٧٤م) وزير بني الأحمر الذي اشتغل بالتاريخ والطب وبرز في الأدب والشعر. وله نحو ستين كتاباً أهمها: الإحاطة في تاريخ غرناطة. وله كذلك موشحات وديوان شعر ومجموعة من الرسائل والخطب.

(^{٢٤٣}) عن الأدب في العصر الفاطمي راجع: فايز علي: الأدب المصري: ٣ : ٥٦، وفيه إشارة لمراجع أخرى لليعلوي وجاد الرب وأحمد أمين وغيرهم.

(^{٢٤٤}) عن الأدب في العصر الأيوبي: المرجع السابق: ٣ : ٦٠، ٨٠ - ٨٦ .

(^{٢٤٥}) وعن شعر الزهد: المرجع السابق: ٣ : ٨٦ - ٩٢ .

لمحبوبين بينهما رقيب
وصوت الريح عندهما نحيب^(٢٤٦)

كعماريين على رحيل
وماء النيل تمتعها مسموع

وفى مخيلة الشاعر ارتبطت صورة الهرمين بالحبيين اللذين فرق بينهما الرحيل، وهذه فكرة تقليدية عهدناها في الشعر الجاهلي، فما كان بكاء الأطلال وذكر المعاهد والأيام الخالية إلا تأثراً بالفراق: فراق الأحبة، ولكن الشاعر عرضها أولاً في معرض الوصف وثانياً في إطار حركي موحٍ، فبينما الهرمان ثابتان بل هما رمز الرسوخ والدوام رغم انصرام آلاف السنين، وبينهما أبو الهول الجاثم كأنه صورة الأبدية وصنوها إذا بالاستعارة التمثيلية تقدم لنا هودجين (عماريتين) متقلتين (على رحيل) حتى نكاد ندرك إيقاع أخفاف العير وهي تتحرك من تحتها، والرقيب بينهما ليضمن عدم لقاءهما معاً بل ليباعد بينهما فلا يأملان في التلاقى، وتشبيهه أبو الهول بالرقيب فيه جدة وابتكار، فهو مهيب الطلعة ضخمة الكتلة قوى البنية، إذ له جسم الأسد الذي يحرس الجبانة القديمة، فثمة تناظر جيد بين وجهي التشبيه. وإضفاء وصف الرحيل موقف أيضاً، فرحلة الهودجين في المكان تجسم رحلة الهرمين في الزمان. وتلك من بدائع التشبيهات حقاً فالشاعر جسد التصور الزماني - أي قدم العهد بالأهرام - في هيئة حركية مفعمة بالحياة - أي حركة الهودجين المرتحلين، وهو بهذا يسبق الرومنسيين الذين تميز شعرهم في رأى النقاد بظاهرة تراسل الحواس، ومثالها قول الهمشري في النارنجة الذابلة :

خفقت جفوني ذكريات حلوة
من عطر القمرو والنغم الوضي

فأعطى للعطر المشموم صفة القمرية المفيدة للإشراق، وللنغم المسموع صفة الوضأة التي تستعمل للمنظور^(٢٤٧). وقد استكمل الشاعر المنظر فتخيل أن ماء النيل ليس إلا الدمع يسفحانه، وما نحيبهما إلا صوت الريح .

لقد أسقط الشاعر مشاعر الحبيين، فتراهما يذرفان الدمع فيفيض منه النيل، وينتحبان

(^{٢٤٦}) الأبيات من كتاب الأزدى: غرائب التنبهات باب التشبيه. والحداد شاعر وأثر الأديب ذكره صاحب الخريدة. راجع: شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ٤٦٩ - ٤٧٢.

(^{٢٤٧}) عن خاصية تراسل الحواس في الرومنسية راجع: هيكل: موجز: ٢٢٩.

فتطلق الريح، وهنا تكمن الأسطورة، وتتبع الاستعارة. فحينما نشير إلى ما فى العبارة من استعارات إنما تكشف فى الوقت ذاته عن التصور الأسطوري لنهر فيض من دمع الحبيبين كما يفيض المحيط الأزلى من دموع الإله رع، وأما الريح فصوتها هو نحيب الحبيبين، دعنا نقل إن الصورة الكلية للأبيات جمعت بين نسق البصر — وهو الغالب — ونسق الصوت، أى الرؤية والسمع. وقد نجح الشاعر نجاحاً باهراً فى أن يستحدث علاقة قوية بين الصور الجزئية فى أبياته الثلاثة ليصنع صورة كلية مؤثرة.

ونحن لا نقول إن الشاعر نظر فى الأسطورة هذه بعينها فحاكاها عن قصد. كلا. فنحن ضد هذا التصور كلية، وإنما نفترض أن مخيلة الشاعر تتطوى على عدد من التصورات الأسطورية القديمة، التى يجهل عادة مصدرها، وهى تصورات جمعية مشتركة بين الشعوب فلا عائق أمامها. فإذا الشاعر يستلهم هذه التصورات على نحو لا شعورى فى الغالب فيصوغ من طينتها مثل هذه التشبيهات والاستعارات المتقنة .

ودعنا نقل إنه يحاكي الأسطورة بمعنى أنه ينسج على منوالها ما يخدم الموقف الذى هو بصدد التعبير عنه، فيفري الفرى ويأتى بالعجيب ويستحدثه وفق رؤيته وتجربته الشعرية، ومن عناصر الحركة فى الصورة ما توحى به كلمة (رقيب) من نظرات متتابعة يصوبها نحو العاشقين كما يصوب أبو الهول نظراته إلى الأفق. وهذه الحركة الدافقة فى البيت الثانى بشقيها : حركة الهودجين المادية التى صرح بها الشاعر، وحركة النظرات المعنوية الكامنة فى لفظ (الرقيب). هذه الحركة كلها أسقطها الشاعر على (بنية) الهرمين، والبنية تقتضى الثبات فى المكان لا الحركة. ومن هنا يندفع ذهن المستمع لاستحداث تلك العلاقة الطريفة بين حركة الأهرام (الثابتة مكاناً) الزمنية وحركة الهودجين المكانية، وهى حركة متتابعة (تسمع فيها إيقاع الحوافر واهتزاز الأجساد والحوادج...).

والإحياء بالحركة يستمر فى البيت الثالث أيضاً ، إذ توحى بها (ماء النيل) الذى يتحرك متجدداً باستمرار، وضوت الريح وهى دائبة الحركة أيضاً. وأنت تلاحظ طلاقة الموهبة الشعرية فى كل تلك التشبيهات والجنوح إلى التأمل ، يظهر هذا فى الأمر الطلبى: تأمل — انظر — كما يظهر فى التشبيهات فى البيتين الثانى والثالث.

كما أن ألفاظ الشاعر الموحية تكاد تميز معجماً لفظياً خاصاً به. فالألفاظ مثل الهرم

وأبو الهول أصبحت في واقع الحال رموزاً للغموض والحكمة والرسوخ ، ولك أن تتوسع في هذه الرموز والدلالات ما شئت.

أضف لهذا العمارية (الهودج) أو الغبيط - وهي المرانف الذي استخدمه امرؤ القيس - فهي - وإن تكن كلمة تقليدية - ترمز رمزاً واضحاً للرحلة: رحلة الظاعنة في موكبها المشرق المعروف تاريخياً، ثم تأتي كلمة (الرحيل) لتعضد تلك الرموز.

وقد عزز الشاعر جوّ الحزن المرتسم برحيل المحبوبة - عززه بأن أشرك الطبيعة بمائها وهوائها في هذا الحزن الذي جعل منه بذلك حزناً كونياً شاملاً . والنيل والريح لهما ما لهما من رموز ودلالات في حياة المصريين ، والمواعمة بين ماء النيل وصوت الريح تَناظرها مواعمة بين الدموع والنحيب، فالدموع هي الصورة البصرية للحزن، والنحيب صورته الصوتية.

والأبيات تشفّ - ولو بطريق غير مباشرة - عن حب الشاعر للآثار (الأهرام وأبو الهول) وحنينه للنيل وارتباطه به .. وكل أولئك يحسب من سمات الرومانسية الأصيلة في عرف النقاد.

وأما ما في الأبيات من محسنات لفظية فلا يحتاج إلى بيان.

ففيها مراعاة النظير: الهرمان وبينهما أبو الهول كالهودجين بينهما الرقيب . وفي البيت الثالث تستوى هذه المماثلة بين الشطرين في حسن تقسيم :

وماء النيل تحتهما دموع.

وصوت الريح عندهما نحيب.

~~~~~  
كلمتان متضادتان + ظرف + خبر

(مبتدأ) - ضمير - وزن فعيل - فعول

وأما ابن وكيع التميمي فله أبيات طريفة في شرب القهوة يقول فيها:

قُمْ فَاسْقِنِي قَهْوَةً إِذَا ابْهَعْتُ      فِي بَاخِلٍ جَاءَ بِالذُّوْ مَلَكَةً

لو خامرت صخرة بسورتها      لأحدثت في سكويما حركة  
على غدِير إذا الصبا درجت      في متني أظمرت لنا حبكة  
كان أيدي الرياح قد بسطت      لنا على وجه مائه شبكة<sup>(٢٤٨)</sup>

والشاعر هنا يصور أمرين: فعل القهوة في شاربها، وفعل الريح في سطح الماء بالغدير . والأمران تلخصهما لفظة (هوكة) وهي قافية البيت الثاني.

وفي البيتين الأولين ثمة ألفاظ توحى بالحركة مثل:

قم - انبعث - جاد - سورة - أحدثت... وأما أسلوب الشرط فقد استخدمه الشاعر في البيتين: أولاً الشرط بإذا ليعبر عن الاحتمال الممكن ، وثانياً بلو للتعبير عن الاستحالة. فثمة أولاً ارتباط بين انبعث القهوة (حركتها) وجود البخيل، والجود نوع من الحركة المعنوية أيضاً ، والشرط جعل الجود مترتباً على انبعث القهوة في البخيل.

والشرط في البيت الثاني يفيد معنى المبالغة ، فالصخرة نفسها ستتحرك لو خامرتها القهوة ، ومن الجميل أنه استعار للقهوة فعل الخمر (خامرت).

والبيتان يوحيان بالآثر السحري الذي للخمر وقد استعاره الشاعر للقهوة بأسلوب طريف، فقد درج الشعراء على قول: اسقني خمرأ - كما قال النواصي:

ألا فاسقني خمرأ وقل لي هي الخمر \* \* \* ولا تسقني سرأ إذا أمكن الجمر

وقال البحتري:

قد سقاني ولم يصرد أبو الغوث \* \* \* على العسكرين شربة خلس<sup>(٢٤٩)</sup>

والتصريد يعنى السقيا دون تمام الرى.

والبارودي يقول :

(<sup>٢٤٨</sup>) راجع: فلز على: الأدب المصري: ٣: ٧٨ - ٨٨.

(<sup>٢٤٩</sup>) من قصيدة البحتري في وصف إيوان كسرى التي مطلعها:

صنعت نفسي عما يندس نفسي وترفعت عن جدا كل جنس

**أَلَا فَاسْقِينَهَا بِنَتْ خَمْرٍ تَزَوَّجَتْ \* \* \* عَلَى نِغَمَاتِ الْعُودِ بِأَبْنِ سَمَاءٍ**

إضافة لهذا يذكرنا البيت الأول بقول عمرو بن كلثوم واصفاً الخمر:

**تَرَوِ اللَّعْزَ الشَّحِيمَ إِذَا أُمِرْتُ \* \* \* عَلَيْهِ لِمَالِهِ فِيهَا مُهِينَا (٢٥٠)**

وقد صاغ البارودي نفس المعنى حين قال:

**أَوْ مَبَاهِمَا \* \* \* \* \* بِأَخْلٍ سَمَحٍ**

وأما صورة الصخرة المتحركة بفعل القهوة في البيت الثاني فأصلها في قول النواصي:

**مُهْبَاءٌ لَا تَنْزِلُ الْأَحْزَانُ سَاحَتَهَا \* \* \* \* \* إِنْ مَسَّهَا حَجَرٌ مَسَّتَهُ سَرَاءُ**

وأما البيتان الآخران فالحركة فيهما بصورها الفعلان:

دَرَجَتْ أَى جَرَتْ، وبسطت أَى أَلَقَتْ. والمعنى أن ريح الصبا تنقش في متن الغدير أَى سطحه حبكاً كالتي عناها البحرى في قوله فى وصف بركة المتوكل:

**إِذَا عَلَتْهَا الصَّبَا أَبَدَتْ لَهَا حُبْكَأ \* \* \* \* \* مِثْلَ الْجَوَاشِينِ مَقْقُولاً هَوَاشِيَهَا.**

فالبيتان يكادان يتطابقان لفظاً ومعنى.

والبيت الأخير يكرر نفس الصورة تقريباً ليؤكد المعنى ، فكان الريح أَلَقَتْ بأيديها شبكة على ظهر الغدير. وهنا يحضرنا قول الجاحظ: ما من شاعر إلا أخذ معانى غيره أو سرق، فالشعراء يأخذ بعضهم معانى بعض، وثمة معان يعبر عنها كل شاعر بلفظه فلا يدعيها واحد منهم لنفسه (٢٥١).

---

(٢٥٠) من معلقته التى مطلعها:

أَلَا هُبْنِي بِصَحْنِكَ فَاصْبِحْنَا وَلَا تَبْقَى خُمُورُ الْأَنْدَرِيَا

وأتى فى مطلعها بوصف الخمر.

(٢٥١) هارون: تهذيب الحيوان للجاحظ، ص ٩٠.

والأبيات كسالفها تضم كثيراً من الأخيلة التي تعبر عن ارتباط الشاعر بالطبيعة، فهو لا ينفك يصف الرياح ومنها ريح الصبا وكيف يبدو الغدير.. على أن الصورة البارزة في مقطوعة ابن وكيع هي صورة الخمر التي تبعث على الاندفاع حتى أنها تحرك الصخرة، كما تذهب بصواب الإنسان حتى تجعل الشحيح كريماً إلى حد السفه. ولعل هذه الصورة تستحضر في الأذهان كيف أثرت الخمر في البقرة المقدسة حتّور حين طفقت تعب من دماء ضحاياها من البشر وكأنما الخمر ذهبت بلبها فانطلقت قواها المدمرة من عقالها. هذه الصورة الأسطورية في ذاتها هي مقصدنا، ونعني بالتحديد أثر السكر على العقل، والسكر قد يكون ناجماً عن الخمر أو الدم أو القهوة .. (٢٥٢) وللشاعر أن يجتهد في تصور أسباب أخرى له. وهكذا شاعت هذه الفكرة (الخرافية) عن أثر الخمر السحري في شاربها، وقد عممها الشعراء فنعتوا القهوة مثلاً بنعوت الخمر.

ومن الشعراء الذين أبدعوا في الوصف الأمير تميم بن المعز لدين الله، وقد قال يصف النيل:

|                                        |                                      |
|----------------------------------------|--------------------------------------|
| يَوْمَ لَنَا بِالنَّيْلِ مَخْتَصِرٌ    | وَكُلُّ يَوْمٍ لَنَا ذَاذِي قِصَرٌ   |
| وَالْعَفْنُ تَجْرِي كَالْفَيُولِ بِنَا | صُعْدًا وَجَيْشُ الْمَاءِ مِنْجَرٌ   |
| فَكَأَنَّمَا أَمَاجُئُهُ عَكُنٌ        | وَكَأَنَّمَا دَارَاتُهُ سُرُرٌ (٢٥٣) |

وشعر تميم كما يتضح في هذه الأبيات سهل اللفظ واضح المعنى بعيداً، فقد ربط بين اللذذة (السعادة) وسرعة انقضاء زمانها في بيته الأول الذي يجري مجرى الأمثال، ومعناه وارد في شعر أبي فراس كمثل قوله:

تَطُولُ بِوَالسَّاعَاتِ وَهِيَ قَصِيرَةٌ      وَفِي كُلِّ دَهْرٍ لَا يَسْرُكُ طَوْلُ

فربط بين التعاسة وطول زمانها على عكس ما فعل ابن المعز، والبيتان يعبران عن

(٢٥٢) ثمة إذن خرافة أدبية أو رواية أسطورية استمد منها الشعراء هذا الوصف.

(٢٥٣) الأبيات في: السيوطي: حسن المحاضرة، ٣٢٢. وقلرن: الأزدى: غرائب التنبهات، ٦١، ٦٢.

ويعتبر تميم أستاذ البهاء زهير في الوصف كما يذهب العلامة أحمد أمين، راجع: أحمد أمين: ظهر الإسلام: ١: ٢١٢.



نفس المعنى. كما يقول أبو فراس أيضاً:

ما العمرُ ما طالَتْ به الدهورُ      العمرُ ما تَمَّ به السُرورُ

فأوقات السُرور وحدها هي المحسوبة، ويفهم ضمناً أنها شديدة القصر كما قال ابن المعز.

والحقيقة أن جمال البيتين التاليين يرجع إلى حسن تصوير الحركة أيضاً، نلمس هذا في قوله: تجرى كالخيول - صُعْدًا - منحدر، فالسفن سريعة في عذوها كالخيول في اتجاه يعاكس اتجاه الموج الذي يتحرك كالجيش. والمزاوجة بين عنصرى التشبيه رائعة فثمة انسجام بين الخيل والجيش، وقد استعار الشاعر للسفن كل ما للخيل من صفات السرعة والخيلاء والنبالة، ولأمواج كل ما للجيش من قوة وضراوة، وقابل بين صعود السفن وانحدار الموج. والرمزية قوية في اللفظين: الخيول والجيش.

وفى البيت الأخير يشبه الشاعر الأمواج في تكسرها وتجعدها بالعكن أى التجميعات التى تظهر فى البطن، والدارات بالسرر لمراعاة النظر، وهنا لا يغيب عنا التصوير القديم (الحعبى) إله النيل فى هيئة رجل ذى بطن ثرة حافلة بالثنايا فكان الشاعر ينظر لهذا التصوير الذى قلما يخلو منه معبد من معابد المصريين القدماء. (٢٥٤)

هكذا التقى خيال الشاعر الفاطمى المبدع بخيال التصويرات الأسطورية القديمة، فاكتسب جمالاً وبقاء. ولابن المعز تشبيه آخر لموج النيل فيه طرافة إذ يقول:

نظرتُ إلى النيلِ فى مدَّةٍ      بموٍمٍ يَزِيدُ ولا ينقصُ

---

(٢٥٤) يظهر حعبى مصوراً على الجزء الأسفل من جُدر المعابد المصرية عادة فى هيئة رجل منتفخ البطن له ثنيا امرأة لأنه يهب الفيضان كما ترضع الأم طفلها .. وقد تُمج فى آلهة الخصوبة عموماً .. كما يبدو أحياناً برأس بقرة وهو يصب الماء من وعاءين لدى الشلال الأول عند أسوان محملاً الفيضان الذى ينبثق بدوره عن روح الإله أوزير وفق الأسطورة. كما يظهر على جانبي العرش الفرعونى عقداً النباتين لرمزين للصعيد والدلتا رمزاً لتوحيد البلاد .. كما يظهر فى معابد الآلهة مقماً لها أطيب القرابين. راجع فايز على: الديانة، ٢٦٠ - ٢٦١ (مخطوط).

## كأن مماطف أمواجه - مماطف جارية ترقص<sup>(٢٥٥)</sup>

وعليّنا أن نتذكر ما للنيل من أيدٍ على المصريين وحضارتهم إذ كان يعنى فيضانه  
الشيء الكثير، ولا يزال، ولذلك اهتم الأدباء بالحديث عنه ووصفه كما جاء في حديث  
القاضي الفاضل:

"وأما النيل فقد امتدت أصابعه، وتكسرت بالموج أضالعه، ولا يُعرف الآن قاطع  
طريق سواه، ولا من يرجى ويخاف إلا إياه".<sup>(٢٥٦)</sup>

ومن النماذج الطيبة للشعر **في العصر الأيوبي (١١٨٠ - ١٢٥٠م)** شعر التصوف  
والمدائح النبوية، وقد ذاع صيت ابن الفارض الصوفي (١١٨١ - ١٢٣٤م) وشعره على  
غزارة بديعه وتكلفه في المعاني وسرقاته من الأقدمين ينحو نحو الصوفية<sup>(٢٥٧)</sup> بيد أن  
الإمام البوصيري (١٢١١ - ١٢٩٦م)<sup>(٢٥٨)</sup>، قد تفوق على شعراء عصره في شعر  
المدائح النبوية والحب الإلهي، وهو شاعر مخضرم عاصر المماليك وبنى أيوب من قبلهم،  
ويمتاز باعتداله في التصوف والبعد عن الشطح والغلو، ورقة غزله وعذوبة لفظه. ومن  
أشهر قصائده برديته الرقيقة التي ظل الشعراء عبر العصور يعارضونها ويشطرونها

(<sup>٢٥٥</sup>) السيوطي: حسن المحاضرة، ٣٢٢. والأزدى: غرائب التنبّهات، ٦٢.

(<sup>٢٥٦</sup>) ابن فضل الله: المسالك: ١: ٦٧.

(<sup>٢٥٧</sup>) ابن الفارض (١١٨١ - ١٢٣٤) شاعر صوفي مصري حموي الأصل، سمي كذلك لأن أباه شغل منصب  
الفاضل، فكان يكتب فروض النساء على الرجال. يتجلى في شعره وحدة الشهود والحقيقة المحمدية ورموز  
الصوفية، فلقب بسلطان العاشقين، وإن كان شعره ظاهر التكلف مكبلاً بالمحسنات اللفظية كما يظهر في نائيته  
الكبرى وميميته وخمريته، ولذلك يفضل البوصيري في سلاسة الأسلوب والتوشية غير المتكلفة. يعتبر كتاب  
الفتوحات المكية لابن عربي شرحاً لثلاثية ابن الفارض. وقد ترجم ديوانه للغات كثيرة. قارن: ديوان ابن الفارض  
- دار صادر - بيروت.

(<sup>٢٥٨</sup>) البوصيري الصنهاجي تلميذ المرمي أبي العباس، وكان يتكسب بالمديح والهجاء. وأجاد شعر التصوف  
والمدائح النبوية، فاشتهرت همزيتة وقصيدة البردة، للتلان اتخذها الصوفية ورداً لأنكارهم، وكثرت  
معارضتها وتشطيرها وشروحها، وذاعت عنهما الروايات المخترعة. وقد أطلقت تسمية البردة أولاً على  
لامية كعب بن زهير الشهيرة "بانت سعاد" إذ كساه النبي بردته بعدما أنشده إياها، ويقال إن المغول حاولوا  
إحراقها لما احتلوا بغداد لكنها لم تحترق. وقد رأى البوصيري النبي في المنام يمسح على وجهه كما قدمنا،  
ويلقى عليه بردته فبرأ، وكذلك تسمى أيضاً "البردة" وتنسب إليها كرامات في الشفاء ..

ويخمسونها أو يلهجون بالتغنى بها حتى يومنا هذا. وللقصيدة مناسبة هامة ننوه بها، فقد مرض الشاعر وأصابه الفالج، وكان يلتمس البرء من رسول الله ﷺ وذات مرة رآه في منامه وهو يمسح له على وجهه ليشفيه، وقيل إنه أهداه برنته، فنظم هذه القصيدة المطولة ليعبر عن امتنانه وشكره، وهي قصيدة فذة بما تلمسه فيها من صدق العاصفة وأصالة المشاعر. يقول البوصيري في مطلعها:

- |                                                       |                                               |
|-------------------------------------------------------|-----------------------------------------------|
| ١. أَمِنْ تَذَكُّرِ جِيرَانٍ بِذِي سَلَمٍ             | مَزَجَتْ دَمْعاً جَرَى مِنْ مَقْلَقٍ بِذَمٍّ؟ |
| ٢. لَوْلَا الْهُوَى لَمْ تُرَوِّ دَمْعاً عَلَى طَلَلٍ | وَلَا أَرَقْتَ لَذَكْرِ الْبَانِ وَالْعَلَمِ  |
| ٣. يَا لَأَثَمِي فِي الْهُوَى الْعَذْرَى مَعْدُونَةٌ  | مَتَى إِلَيْكَ وَلَوْ أَحْبَبْتَ لَمْ تَلْمِ  |
| ٤. مَذْضَتْنِي النَّصَمُ، لَكِنْ لَسْتُ أَسْمَعُهُ    | إِنَّ الْمَحَبَّ عَنْ الْعَذَالِ فِي سَمِّ    |
| ٥. وَكَيْفَ تُنْكِرُ حُبّاً بَعْدَ مَا شَهِدَتْ       | بِهِ عَلَيَّكَ عُذُولِ الدَّمْعِ وَالسَّقَمِ؟ |
| ٦. وَأَثَبْتَ الْوَجْدَ خَطْئَ عِبْرَةٍ وَضَنَى       | مِثْلَ الْبَهَارِ عَلَى خَدَيْكَ وَالْعَنَمِ  |
| ٧. عَدْتُكَ حَالِي، لَا سَرَّيَ بِمُنْكَتَمِ          | عَنِ الْوُشَاكِ وَلَا دَائِي بِمُنْجَسَمِ     |

والأبيات عذبة الإيقاع كما قلنا، وفيها تتكرر الصورة التقليدية عن العشق وارتباطه بالدمع والسقم والأرق والسهاد كما يظهر العذول الذي يسعى بين المحب ومحبوته ليعكر ما بينهما من صفو ومودة. إنها إذن القصة التقليدية للحبيبين والعذال.

أجل. نستطيع أن نرد معظم الصور الواردة في الأبيات إلى أصولها الأولى من شعر الجاهلية وصدر الإسلام؛ وبذل أن يذكر الشاعر حومانة الدراج والمنتلم (تكرهما زهير) أو سيقط اللوى والدخول وحومل... عند امرئ القيس فإنه يذكر بداهة البان والعلم وذا سلم... ويستخدم ألفاظاً رقيقة تلائم الهوى العذرى وتنسج في حقله الدلالي مثل: لائمي - معذرة - لم تلم - النصيح - العذال، وهي كلها توضح مدى تعلقه بالمحبيب، حتى أنه لا يسمع عذل العذال ولومهم، بل تبلغ رقة إحساسه وشفافية نفسه أنه يعتذر للاتمه، ويلتمس له العذر في لومه، لأنه على يقين من أن عائلته لم يحب الحب الحقيقي. وقوله "لو أحبيت لم تلم" فيه إشارة رمزية واضحة إلى أن ثمة نوعاً من الحب لم يُعرف بعد. ولعله لا يمكن أن يدرك بالعقل والحواس، لأنه يحتاج إلى الذوق (الصوفي) والحدس السامي الذي لا يتعامل مع المدركات القريبة.

ومن أجمل العبارات الشعرية وأعذبها: "إن المحبَّ عن العذال في صمم"، والصمم هنا محمود لأنه صمم رمزي غير حقيقي فالمحب سميع مطيع لمن يحب، ولكنه كالأصم إذا تعلَّق الأمر بالعذال وعذلم، فالعبارة تتطوى على رمز قوى إذ توضح أثر الحب في ترقية النفس وتصفيته، وكما يبدأ البيت الأول بالاستفهام يعود الشاعر مستفهماً في البيت الخامس ليتعجب من أمر المحبين، فالواحد منهم يكتم الهوى، وكأنه لا يدري أن الدمع في عينيه والسقم البادى في وجهه يفضحانه. وإذا استتجنا من السياق أن المخاطب في البيت إنما هو الشاعر نفسه أدركنا مدى طرافة السؤال، وهذا ما يسمى بالآلتفات البلاغى، والصورة طريفة إذ يجعل الشاعر من الدمع والسقم شاهدي عدل يُعَدُّ بشهادتهما. وهي صورة تظهر أثر الثقافة الدينية في شعر البوصيرى، وفيها تجسيد للدمع والسقم كذلك الذى تجده في شعر الرومنسيين.

ثم إذا بالوجد وهو -شدة الشوق- يثبت وكأنه كاتب أو رسام مقتدر - خطى العبرة والضنى ليؤكد ما تحدث عنه سلفاً من الدمع والسقم مجسماً الوجد كما جسم الدمع والسقم من قبل، فالشاعر لديه معجم فريد من ألفاظ الوجد والهوى يحسن ترصيع عبارته بها فى استعارات ومحسنات بديعية أخاذة، والبيت على هذا النحو يؤكد محنة العاشقين، تلك التى تبلغ ذروتها فى البيت السابع، وفيه يبلغ الإيقاع الدرامى مداه فإذا بالشاعر يدعو دعاء رقيقاً على عاذله، فيتمنى له أن يمر بمثل تجربته فى لف ونشر، فهو يفصل ما أوجزه فى (عَذْلِكَ حَالِي) ليفصلها فى عبارتين متناظرتين متناغمتين: لا سرى بمنكتم، ولا دائى بمنحسم (عن الوشاة). فأمر هواه مفتضح على نحو ما بين سلفاً، ودأؤه عضال، لا شفاء منه .

وربما وجدنا شيئاً من التشابه بين هذا البيت وبيت المتنبى الشهير :-

**يا عاذلَ العاشقين دمعاً فنةً      أضلُّها الله كيف تُرشدها؟ (٢٥٩)**

ولسنا فى حاجة إلى أن نكرر القول إن تلك الخرافات والمقولات والأمثال السائرة كثيرة التوارد فى الأساطير القديمة: المرض الذى لا شفاء منه، وسحر الحب والنظرات،

(٢٥٩) من قصيدة المتنبى التى أولها:

أهلاً بدلى سبك أعيدها      أبعد ما بلن عنك حردها



وسقم العاشق ... لكن ينبغي أن نقرر هنا جملة من الملاحظات، أولها أن الشاعر أبدع في عبارته حتى صارت أبياته تكاد تجرى مجرى الأمثال. خذ مثلاً لهذا البيت الثاني كله والسطر الثاني من البيت الأول، وقوله "إن المحب عن العذل في صمم" و "وعدول الدمع والسقم" و "لا سرى بمنكتم" و "لا دأى بمنحسم". هذه أمثلة فقط .

وثاني الملاحظات أن الأبيات لها قوة أسر منقطعة النظير فأنت تحس حين تقرأها- وتسمع الصوفية ينشدونها بأنغامها المختلفة، تكاد تشعر وكأنك انتقلت في الزمان والمكان فعاشت ما يعيشه الشاعر، فكأنك بتعبير الصوفية انتقلت إلى مقاماتهم وأحوالهم، ونسأل عن السبب فنعتقد حيناً أنه صدق الشاعر في التعبير، ونقول حيناً آخر إنه شفافية النفس، أو نقول إنه حسن اختيار الألفاظ، وهي ذات دلالات صوفية حانية.

وقد يكون كل ذلك صحيحاً ولكن الظاهر والمستتر خلف العبارات ووراء الصور البيانية وبين الأسطر هو الحلم الإنساني الذي يحمل الروح إلى السماوات العلا وبارئها، والإشارات الصوفية التي تتجاوز محدودية الحواس ونسبية العقل ومعاناة النفس الأمانة إلى حيث تصل إلى الانسجام المطلق ولو للحظات يسيرة، فتعيش كالحالم الذي يتسامى على كل المنغصات ولو لبرهة يسيرة. إنه الاستمتاع الحسي المباشر الذي ليس فيه إرهاق عقل ولا انشغال بال، ولعل التشبيه بالموسيقى يسعفنا، فالمقطوعة الموسيقية العذبة تدخل قلبك بلا استئذان، وتتساب في سمعك بتلقائية فلا تستشير أنت عقلك ولا حواسك : أأقبلها أم لا ؟ بل تجد نفسك تشدو بها وترددها مع العازفين وكأنك واحد منهم أو وكأنك والكون من حولك قد توحدتم في ذات واحدة لا فروق ولا قيود. فالذات والموضوع أصبحتا شيئاً واحداً وزال الفاصل والحجاب المانع. إن في القصيدة روح تفاؤل مشبوب تسرى خلال عباراتها لتصنع منها كلاً متكاملأ أكبر من مجرد مجموع أبياتها. وهذا التفاؤل يستتر خلف الدمع المهرق والأرق البادي. (٢٦٠)

### كم وفي العصر المملوكي:

ازدهرت العمارة الدينية، فانتشرت للمساجد الجامعة أو المدارس التي عدها

---

( ٢٦٠ ) تبدي إذن في هذه الأبيات - كما في القصيدة كلها- سمات الشعر الرومنسي بمفهومه الحديث.

المؤرخون نماذج الجامعات الأوربية الحديثة، وعمرت القاهرة بالوكالات والأسواق. ولكن النهضة آنذاك لم تستمر على نفس الوتيرة إذ حدثت كبوات اقتصادية وسياسية حدثت من انطلاقها. <sup>(٢٦١)</sup> وقد انعكست هذه الأوضاع على الشعر فشهد تنوعاً لا بأس به، إذ عرف البليق وهو نوع من الزجل الماجن، وازدهر الدوبيت (البيت مزدوج القافية) والكان وكان والموالي، وشاعت فيها جميعاً المحسنات البيعية والألعاب اللفظية التي ميزت الشعر المملوكي سيما القصائد الفكاهية التي نظمها الشعراء مثل الجزار والحمامي والخياط والوراق والكحّال، وألقابهم تدل على وظائفهم. كما تطور على يد ابن دانيال نوع من المسرح البسيط عُرق بخيال الظل، وانتعش الألب الشعبي فبلغ ذروة ازدهاره، ممثلاً في أدب السير والليالي العربية... وهذا الثراء الأدبي جدير بالدراسة المتأنية لتعديل كثير من الأحكام السريعة التي أطلقت على الأدب المملوكي <sup>(٢٦٢)</sup>.

ومن طريف الشعر الفكاهي هذان البيتان لسراج الدين الوراق (ت ٦٩٥ هـ) وفيهما تلاعب لفظي جدير بالملاحظة :

واخلطتني وصحائف سود غدت      وصحائف الأبرار في إشراق  
وموبّخ لي في القيامة قال لي:      أكذا تكون صحائف الوراق؟ <sup>(٢٦٣)</sup>

وقد نسج الشاعر مجموعة من العلاقات حول اسمه (الوراق) فتخيل من يوبّخه يوم القيامة ويلومه على اسوداد صحائفه بينما صحائف الأبرار مشرقة ناصعة، مصطنعاً هذا الموقف الخيالي الذي يجمعه بمن يوبّخه يوم القيامة، فاستغل الشاعر دلالات الكلمات المتفاوتة ليرمز إلى معنى مبتكر، فكلمة (صحائف) هنا تشير للدلالة الدينية بمعنى صحائف الأعمال، والصحائف السود يرمز لونها إلى الشر وسوء العمل، وإشراق صحائف الأبرار

(<sup>٢٦١</sup>) عن العصر المملوكي راجع: ابن تغري بردى: النجوم الزاهرة، النويري: نهاية الأرب، المقرئ: السلوك،

محمود سليم: عصر سلاطين المماليك، قاسم: دراسات في تاريخ مصر الاجتماعي.

(<sup>٢٦٢</sup>) راجع: فايز علي: الأدب المصري، ٣: ٦٢، ٦٩ - ٧٠.

(<sup>٢٦٣</sup>) ومن قول السراج أيضاً :

كم قطع الجود من لسان قلّ في مدج النحور  
فها أنا شاعر سراج فاقطع لسانك ثورا

وهنا يستخدم التورية باسمه، فالمقصود قطع لسان السراج أي قتله وليس قطع لسان الشاعر.

يشير إلى نقيض هذا، والتناقض هنا يزيد المعنى وضوحاً ويؤكد. والموقف العام وإن بد فكهاً مضحكاً فهو ينطوى على جدّ ما بعده جد : إنه موقف الحشر والحساب ! أنقول إن الشاعر استخدم أسلوب الميلودراما ؟ لعل هذا جائز .

### هـ وأما الشعر فى العصر التركى العثمانى (١٥١٧ - ١٨٠٥):

فينبغى ألا نحكم بضعفه وفساده قياساً على تردى الأوضاع السياسية ونفشى المظالم الاجتماعية كما حدث فى أواخر العصر المملوكى ، صحيح أن الشعر اتجه أحياناً لتسجيل الأحداث التاريخية بحساب الجمّل، كما أفرط الشعراء فى فنون المحسنات البديعية المصطنعة المتكلفة، ولكن الأمر لا يخلو من وجوه مشرقة، فظهرت نماذج فريدة من شعر التصوف لدى البكرين مثلاً ومنهم محمد وأبو المواهب البكرى. كما ازدهر شعر المدح النبوى والتشفع بالرسول كما عند عبد الله الشبراوى .

كما ازدهر شعر الوصف، فنجد الشبراوى يصف الجزيرة والخليج المصرى وجمال النيل، بينما يصف الشهاب الخفاجى تراكم السحب ولمعان البرق وجريان النسيم، وشعر الغزل أصبح زاهراً أيضاً فى ذلك العصر الذى يُرمى عادة بأنه عصر انحطاط وتخلف. على حين واصل الأدب الشعبى مسيرته وازدهاره، ومما وصلنا منه قصيدة أبى شادوف التى شرحها الشربيني، وقصائد حسن الحجازى وهى قصائد هامة جداً لما تكشف عنه من أوجه القصور والأدواء الاجتماعية فتتقدّها نقداً لاذعاً بناءً، فتتم أهل الدجل والشعوذة وتحذر منهم (٢٦٤) .

وإذا كان عبد الله الإدكاوى قد اشتهر بمدائحه فى السيدة نفيسة؛ فإن عبد الله الشبراوى قد عرف بشعره الرقيق فى التوسل بالإمام الحسين بن على وجده الرسول محمد عليهم جميعاً سلام الله ورضوانه . يقول الشبراوى :

|                           |                          |
|---------------------------|--------------------------|
| وسول الله ضالّ بنو القضاء | وجلّ الخطب وانعدم الإفاء |
| وسول الله إنو مستجير      | بجاءك والزمان له اعتداء  |
| وبو وجلّ شديد من ذنوبى    | وما أمرو أعفوا أم جزاء   |

(٢٦٤) فايز طى: الأدب المصرى: ٣: ٤٦ ، ٧٠ ، ٤: ٢١١

وما كانت ذنوبى عن عباد  
وظننى فيك يا طه جميل  
وما شئى أن أرو ضيماً وذللاً  
وأنت أجل من ركب المطايا  
ولكن بالقضا غلب الشقاء  
ومنعك الجود يعمد والسقاء  
ولى نسب يمدحيك وانتما  
وشيمتك السماحة والميأ

والقصيدة فى رونقها ورقتها وصدقها تذكرنا بقصيدة الإمام الشافعى " دع الأيام تفعل ما تشاء " وهى تعبر عن اعتقاد أهل العصر بالقضاء، وتشف عن توبة صادقة، وحب شديد للرسول ﷺ يفضى بالشاعر إلى التوسل به (٢٦٥) .

وأنت تلاحظ أن نداء الشاعر لرسول الله تارة، وطه تارة أخرى فيه فرط الرجاء والأمل والاستجارة، التى يعبر عنها الشاعر فى البيت الثانى :إنى مستجير ...وهو يستخدم كلمات ذات دلالات رمزية لعل أوضحها: الإخاء والزمان والقضاء والشقاء والسماحة...وفى تعبيراته فرط المحبة والتفضيل للرسول.

وما أهل العصر الحديث مع حمله نابليون (١٧٩٨-١٨٠١م) حتى استهلت مصر نهضتها الحديثة إيان حكم محمد على، وإن سبقت ذلك بواند وإرهاصات منذ عهد على بك الكبير. ولن نخوض فى تفاصيل تاريخية عن التاريخ والشعر فى تلك الفترة، فقد تناولناها فى دراستنا عن الأدب المصرى، فعرضنا لشعر إسماعيل الخشاب وعلى الليثى وحسن العطار ومحمود صفوت الساعاتى- الذى اعتبره العقاد فى "شعراء مصر وبيناتهم" أهم شاعر فى الفترة التى سبقت ظهور البارودى ومدرسته. ثم انتقلنا لشعر البارودى، فقلنا بينه وبين الحكماء القدامى سيما بتاح حنبل الوزير الحكيم، والبهاء زهير، والشعراء الأمراء كالأبى فراس، والمتنبى الذى يعتبره البعض من أعظم شعراء العربية، وحللنا بعض أشعاره فى أغراض مختلفة، وناقشنا آراء النقاد فى شعره، وأوضحنا كيف تميز فى شعره، وعبر عن الروح المصرى أصدق تعبير. (٢٦٦)

(٢٦٥) المرجع السابق: ٣: ٨٦. وفيه إشارة لمراجع أخرى.

(٢٦٦) المرجع السابق، ٤: ١٣٨، وقلن: الروح المصرى ، وهو دراسة مقارنة بين أدب البارودى وتعاليم "بتاح حنبل".



وفى دراستنا عن "الروح المصرى فى أدب بتاح حتب والبارودى" أوضحنا إلى أى حد عبرت غزليات البارودى والأغاني الغزلية المصرية القديمة عن نفس الروح الإنساني والسمات الاجتماعية إلى حد بعيد. وضررنا لهذا مثلاً قصيدة مصر للبارودى، وخصصنا منها أبياتاً نذكر منها قوله:

|                                                |                                                  |
|------------------------------------------------|--------------------------------------------------|
| بِنَفْسِي وَإِنْ عَزَّتْ عَلَى رَبِيبَةٍ       | مِنَ الْعَيْنِ فَوِ اجْفَانٍ مَقْلَتَا فِتْرِ    |
| فَتَأْتِي بِرَفِّ الْبَدْرِ تَمَتَّ قِنَاعِهَا | وَيَخْطُرُ فَوِ أَبْرَادِهَا الْخَصَنُ النُّضْرُ |
| تَرْيِكُ جَمَانَ الْقَطْرِ فِي أَقْمَوَانَةٍ   | مَقْلَبَةِ الْأَطْرَافِ قِيلَ لَهَا ثَغْرُ       |
| تَدِينُ لَعَيْنَيْهَا سَوَاحِرُ بَابِلَ        | وَتَسْكُرُ مِنْ صَمْبَاءٍ وَيَقْتِهَا الْخَمْرُ  |

وقارناها بما جاء فى القصائد القديمة فى وصف المحبوبة:

"فإذا قبكتها وفتحت شفيتها أحس بأنى قد انتشيت دون أن أتذوق الجعة..." الحبيبة مثل حقل (تملؤه) أزهار السوسن (اللوتس)، وصدرها مثل تفاح الحب... إن حاجبها فخ لصيد الطيور مصنوع من خشب الـ (مرو)، وأنا البطة التى أوقعتها الدودة فى الفخ" وقلنا فى تعليقنا على الأبيات: "والعين باب النفس عند ابن حزم، وكانت العيون مادة هامة فى الشعر العربى، وهى قبل هذا كان لها دور كبير فى الأسطورة: عين حور التى ترمز لغداء أبيه أوزير، وكانت الشمس والقمر عيني السماء (حور). ورع له عينا: الشمس والقمر، وثمة عين ثالثة — أو مجازية — هى حتحور إلهة الجمال... والعين اتخذت تميمة للوقاية من الشر والحسد، ومن هنا ارتباطها بالسحر والبطش والفتك فى شعر الغزل: تفتك بالعقل والقلب معاً كما تصور أبيات البارودى، وسحرها يتأبى على العلاج" (٢٦٧).

يقول رشيد يوسف عن شعر البارودى: "وجاءت عباراته فخمة تتخذ صفة الخطابة والارتجال، وجاء شعره غنياً وجزلاً، يحمل فى ثناياه الانفعالات الشخصية مصورة أحسن تصوير، وليس هذا فحسب، بل تجد عنده التصوير الذاتى الذى جاء حصيلة للتجربة الخاصة والمعاناة عند الشاعر. فجاء شعره أيضاً انعكاساً للأحداث وتصويراً للتجارب الإنسانية المؤثرة". (٢٦٨)

(٢٦٧) للمرجع السابق، ٨٧ - ٨٨.

(٢٦٨) رشيد يوسف، تاريخ الأدب، ٢: ٤١٠.



## الباب الرابع

### الرومنسية الحديثة والرمزية

#### مقدمة

لعلنا أوضحنا كيف نشأ الشعر العربي في أكناف الطبيعة أيام الجاهلية : الطبيعة بطلوها ومرها، خيرها وشرها- إن كان في الطبيعة شر. ونستطيع أن نقول إن الشعر آنذاك كان كالضياء الطبيعي حاملاً كل الدرجات والأطياف، وربما كان ذلك سرّ قوته وجماله في الوقت ذاته. وإذا كنا قد أوضحنا حتى الآن نصيب الشعر العربي من الرومنسية والرمز قديماً؛ فإننا الآن بصدد تناول المنحى الرومنسي والرمزي في الشعر الحديث، فإذا بنا أمام تيارات شتى مثل مدرسة الديوان وجماعة أبولو وشعراء المهجر الذين انتظموا في الرابطة القلمية أو سواها وغيرهم ممن انتسب لهذه المدرسة أو تلك ومنهم إبراهيم ناجي وعلى محمود طه .

#### إبراهيم ناجي (١٨٩٦-١٩٥٣م)

طبيب، شاعر، رفيق النفس، عاش محباً للآخرين مؤثراً لهم على نفسه، تأثر بالدراسات النفسية، والأدب الرمزي، والرومنسية. هياً له والده أحمد ناجي جو الثقافة الرفيعة فكان يقيم الحلقات العلمية والأدبية لأهل بيته، فيشرح لهم ما يقرأ من قصص ودواوين .<sup>(٢٦٩)</sup> . عُرف بثقافته الواسعة، وتأثر بالشعر الكلاسيكي سيما شعر المتنبي والشريف الرضي ثم بشعر شوقي ومطران، وإضافة لهذا تأثر بديفيد هيربرت لورنس صاحب الدعوة إلى الشعر الجديد، وبودلير رائد الرمزية الحديثة، كما ترجم لفيودور ديستاييفسكي قصته الشهيرة " الجريمة والعقاب " ، فدراسة الطب لم تلهه عن الأدب، يقول ناجي "أخذت أدرس الطب على طريقة فنية، فقد كنت أبتدع لرفاقي الصور وأخترع لهم

(<sup>٢٦٩</sup>) صلاح عبد التواب: الحياة الأدبية: ٣: ١٩٨-وقلن شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر، ١٥٤-١٥٨.

من فنون الكتابة ما يعينهم على الحفظ<sup>(٢٧٠)</sup> ، جُمع شعر ناجى فى ثلاثة دواوين هى : وراء الغمام وليالى القاهرة والطائر الجريح. وله يعزى تطوير موسيقى الشعر بدرجة كبيرة<sup>(٢٧١)</sup> ، يقول واصفاً حالها وقد انتظرتَه ولم يأت إلا بعد رحيلها :

يا مَنْ طَوَّاهَا اللَّيْلُ فَوَيْدَائِهِ      رَوْحاً مَفْزُوعَةً عَلَى ظَلَمَائِهِ  
تَتَلَفَّتِينَ إِلَوِّ فَوَيْدَائِهِ      لَهْفَ الْفَوَائِدِ عَلَى الشَّرِيدِ التَّائِهِ<sup>(٢٧٢)</sup>

ونعرض هنا نموذجاً للرمز فى قصيدته العودَة :

هَذِهِ الْكَعْبَةُ كُنَّا طَائِفِيهَا      وَالْمُصَلِّينَ صَبَاحاً وَمَسَاءً  
كَمْ سَجَدْنَا وَعَبَدْنَا الْحَسَنَ فِيهَا      كَيْفَ بِاللَّهِ رَجَعْنَا غُرَبَاءُ؟<sup>(٢٧٣)</sup>

والشاعر يتحدث عن بيت الحبيبة أو الحبيبة نفسها وكأنها الكعبة: رمز التقديس الذى يطاف حوله، والطواف أيضاً رمز للحب الشديد الذى يصل إلى حدّ العبادة، والشاعر يتحول إلى طائف يؤدى مناسك الحب ويصلى فى محرابه صباح مساء أى على الدوام، ولعله استخدم الجمع الحقيقى فى "كنا - والمصلين وسجدنا وعبدنا" لا للدلالة على الجمع فهو يتحدث عن نفسه وحسب، ولكن للدلالة على قوة الاستغراق فى الفعل. وقد أبدع الشاعر صوراً طيبة مثل: سجدنا وعبدنا الحسن، فهى ترشح الاستعارة الواردة فى البيت الأول عن الطواف. وأما رجوع الشاعر غريباً فرمز قوى لحال الاغتراب واللوعة الناجمة عن فقد الحبيب.

وإن كنا لن نستطيع الاستطراد فى تناول شعره فلا أقل من أن نذكر بعض أبيات تلك القصيدة :

دَارُ أَهْلَامِي وَحَبِّى لَقِيَتْنَا      فَيَوْمٍ مِثْلَ مَا تَلَقَى الْجَدِيدُ

(٢٧٠) صلاح عبد النواب: الحياة الأدبية: ٣: ١٩٩.

(٢٧١) نفس المرجع وصفحاته.

(٢٧٢) ديوان إبراهيم ناجى، ١٢٥.

(٢٧٣) ديوان إبراهيم ناجى، ص ١٣.



|                                             |                                          |
|---------------------------------------------|------------------------------------------|
| أُنْكُوتُنَا وَهِيَ كَانَتْ إِنْ رَأَيْنَا  | يَضْحَكُ السُّورُ إِلَيْنَا مِنْ بَعِيدٍ |
| ... مَوْطِنُ الْحُسْنِ ثَوَى فِيهِ الْعَامُ | وَسَرَتْ أَنْفَاسُهُ فَيُجِوُّهُ         |
| وَأَنَامَ اللَّيْلُ فِيهِ وَجِثْمٌ          | وَجَرَتْ أَشْجَابُهُ فَيُجِوُّهُ         |
| وَالْبَلَى أَبْصَرَتْهُ رَأَى الْجِيَانُ    | وَيَدَاهُ تَنْسِجَانِ الْعَنْكَبُوتِ     |
| صَحَتْ يَا وَيْحَكَ تَبْدُو فَيُكَانُ       | كُلُّ شَيْءٍ فِيهِ حَيٌّ لَا يَمُوتُ     |

وأما الأطلال - وهى إحدى قصائده الشهيرة - فترمز إلى الحب الذى تداعى وانهد وأصبح مجرد نكريات، وناجى - فى رأى محمود الربيعى - يستقى فى قصيدته هذه من منابع الرومنسية والعذرية والصوفية، ويتغزل بالحسن المعنوى غير المادى، وتبدو تزعنا القدرية فى إقراره بتدخل القدر فى مصير الإنسان وتحديد سعادته أو شقائه فى حبه، وأم الريح فأحدى الرموز الهامة فى قصيدته إذ يحاول بها الشاعر أن ينوو نكريات الإساءة، والتعاسة فى الحب.

يقول مصطفى السحرى: "إن افتتان ناجى الموسيقى بلغ الذروة وقد تأثر بموسيقا، كثير من شعراء الشرق، فأيقاعات ناجى الموسيقية تساير معانيه وتتلون بانفعالات، وعواطفه، رقيقة حنون عند الهدوء وثائرة عالية الجرس فى ثورة نفسه وغضبيتها" (٢٧٤)

على محمود طه (١٩٠٢ - ١٩٤٩م)

شاعر رومنسى - عاش حياة منعمة، وطاف ببلاد أوروبا إذ زار إيطاليا وسويسرا والنمسا، ويمتاز شعره ببساطة التركيبات واستحداث التشبيهات كما يقول شوقى ضيف وقد يرجع هذا إلى اطلاعه على شعر البحرى وشوقى ومطران وغيرهم، فضلاً عن أعمال بوهليو الرمزية واللاهوتيين، وهو رفيق الألفاظ متألق التعابير، جيد اختيار الكلمات يعتنى عناية خاصة بالموسيقى الشعرية، يكثر من وصف الطبيعة والجوانب المترفة من الحياة. ويقول الشاعر عن نفسه: "لم أتأثر بأحد من الشعراء والأمر لا يتعدى الإكبار

( ٢٧٤ ) مصطفى السحرى، شعراء مجدودن، ٩٨. وبين الدراسات القيمة دراسة نقدية أسلوبية للملافة شكرى عيا عن قصة "خاطر الغروب" لإبراهيم ناجى (فى دراسات فى الشعر العربى لشفيق السيد مكتبة للشباب، ٩٩٠ ص ١٨٣ - ١٩٥).

والإعجاب، وإنما تأثرت بأبى العلاء والبحتري وبيرون وموسيه ولامرتين، ودى فينى والخيّام وابن الرومى وأبى تمام<sup>(٢٧٥)</sup> ويعتبره ضيف أكثر الشعراء توفيقاً فى صناعته بعد شوقي. يتميز شعره بالرمزية المجنحة والرومنسية واتساع دائرة الإبداع. فقد ترجم على سبيل المثال الأغنية المصرية القديمة عن "الرياح الأربعة" التى كشفها درايتون عام ١٩٤٢ ، فنقلها من الفرنسية فى شعر عذب الموسيقى. وللشاعر قصائد فى الطبيعة يتجلى فيها تحليله الجيد لأزماته وعواطفه، إذ تميز بالقدرة على الاستبطان وإن لم يكن فكره عميقاً. كذلك انفعل بقضايا عصره، فصور فى شعره فساد الأحزاب، وغنى لفلسطين مستصرخاً<sup>(٢٧٦)</sup>

أصدر أول دواوينه عام ١٩٣٤ وهو "الملاح الثالث" ثم أصدر ليلالى الملاح ثم أرواح وأشباح، ثم زهرة وخمر ...<sup>(٢٧٧)</sup> وفى سنة ١٩٤٥ نشر ديوانه الرابع: الشوق العائد، وبعده بسنتين أى فى سنة ١٩٤٧ ديوانه الخامس: شرق وغرب<sup>(٢٧٨)</sup> وتوفى عام ١٩٤٩ عقب تعيينه وكيلاً لدار الكتب<sup>(٢٧٩)</sup>.

### أرواح وأشباح:

فى هذا الديوان نجد أشباحاً تهيم على وجوهها، مصورة أشخاصاً يرتبطون فى سياق أسطورى. فلدينا ساقو التى ترمز لدلالات نفسية بعينها، إذ هى كاهنة الرنيلة، وربة الشعر الغنائى، وأما صاحببتها بليثيس فهى شاذة مثلها، ويعمل العلماء الانحراف الجنسى عندهما وعند مثيلتهما بالشعور العميق بالازدراء والامتهان من الجنس الآخر. وفى شخصية هرميس - إله الحكمة اليونانى، والصورة الإغريقية لتحوت المصرى - نجد طباعاً متنافرة تجتمع فيها، فهو ذو وظائف روحية وأخرى مادية، خير وشرير، مصدر الإلهام للشعراء وإله اللصوص والعارف بالمرأة ويجسد الشاعر مشكلة اجتماعية ثالثة هى حب الظهور، واختار لتجسيدها ناييس الراقصة اللعوب التى تخلق ألباب الرجال، فهى لا تتذوق طعاماً

(<sup>٢٧٥</sup>) أنور الجندى، الشعر العربى المعاصر، ٤٥٤، شوقي ضيف: الأدب العربى المعاصر ١٦١ - ١٦٨ .

(<sup>٢٧٦</sup>) فايز على، الأدب المصرى، ٤: ١٥٦ - ١٥٧ .

(<sup>٢٧٧</sup>) عز الدين منصور، دراسات نقدية ، ١٣١، هيكل، موجز، ٢٠١ .

(<sup>٢٧٨</sup>) عز الدين منصور، دراسات نقدية، ١٣١-١٤٣، وقرن: ديوان على محمود طه، ص ٣٩٥ وما بعدها.

(<sup>٢٧٩</sup>) قرن: هيكل، موجز، ٢٠١ .

للحياة بدونهم. ولعل تشابه شخصيات كثيرة من بني البشر في مواقفهم الفكرية على تباعد البلدان والأماكن يوحى لنا بأن الشاعر مال إلى الاعتقاد في تتماخ الأرواح أى حلولها الآن فى أجساد بينما كانت يوماً ما فى صحبة الآلهة من قبل ...

وأما المشكلة الرابعة فهى الوهم والخيال، ويحضرنا تمييز كوليردج بينهما فالخيال ثرى مجتمع أما الوهم فمفروق. وقد رمز على طه للخيال بأرفيوس الشاعر الإغريقى الذى كان لإنشاده سحر أخضع الوحوش فى غابها، وقد أحب يوريدس، بيد أنها قضت فى ليلة زفافها حين لدغتها إحدى الأفاعى.

وأما شخصية السامرى فى ديوان طه فترمز للمفسدين فى الأرض، وهو الذى صنع لقوم موسى عجلاً ذهبياً ذا خوار فعبده من دون الله وخرجوا عن طاعة موسى وربه. كذلك يرمز الشاعر لمشكلة أخرى هى الاعتقاد بالخرافات، وجسد رمزه فى شخصية "ماتا" الإله المنتقم لعذراء التابو الأفريقية، وهى فتاة بارعة الجمال تعتقد القبائل الأفريقية فى غرب أفريقيا بأن الآلهة تغضب لها إذا مسها أحد بشر، فتثور الطبيعة إذ تقذف البراكين بحمماها، وتعصف الرياح وتطغى البحار، وتلتهم البروق انتقاماً لتلك المقدسة. ويصور فى شخصية موسى قدرة الاستهواء: استهواء الرجل للمرأة، إذ يحكى أن موسى ساعد ابنتى الشيخ لما أرادت أن سقى الغنم، وكان بأرض مدين، فسقى لهما، واصطحبته إحداها وتدعى صاقورة لوالدها، واتفق أن تزوج بها.

ورموز على طه تعكس موهبته فى فهم طباع البشر، وشاعريته بل مقدرته القصصية فى التعبير المجازى الرمضى عن الأفكار المجردة والأنماط السلوكية والاجتماعية، وقد ساعده التحليق فى أجواء الأسطورة على نسج ملامح شخصياته . (٢٨٠)

ويبدأ الديوان بقصيدة المعراج التى أولها :

**إلى قمة الزمن الغابر**      **سمت ربة الشعر بالشاعر**

ويصور الشاعر حذق بليتييس فى الإيقاع بالعشاق، وهى الشاعرة الخرافية، فنجدها

---

(٢٨٠) ديوان على طه، ٤٠٣.

نقول:-

|                         |                                     |
|-------------------------|-------------------------------------|
| أدلته هذا الفتى بالجمال | وأسمعه من وقيق الغزل                |
| وأورثته هبة بالرحيق     | وأمرمه وشقات القبل                  |
| إلى أن تمسرق أعصابه     | ويصرعه طائف من قبل <sup>(٢٨١)</sup> |

ثم نتحدث بلييتس شارحه دور المرأة بالنسبة للفنان، فهي ملهمته التى تهبه بلا حدود لبيدع، ولكنه جاحد لكل أبايها عليه، لا يعنيه فى النهاية إلا الشهرة والوصول إلى المجد :-

|                           |                           |
|---------------------------|---------------------------|
| ألم ينسم الخلد من عطرها ؟ | ألم يعبد الحسن فى زهرها ؟ |
| ألم يقبس النور فى فجرها ؟ | ألم يسرق الفن من سحرها    |
| شفت غلة الفن حتى ارتوى    | وإن دبس الفن من طمرها     |
| وهامت على ظمأ روحها       | وكم ملأوا الكأس من خمرها  |
| وتمشى الحياة على نوره     | وما نوره غير عين امرأه    |
| خطيئتهما قصة المكهمي      | من وإغراؤها الفرح المفتقد |
| بأرواحهم يرتقون الخلو     | د على سلم من متاع الجسد   |
| ولو لم تكن لهمو فنهم      | صريع الظلام قتيل الحسد    |
| وما الفن إلا سعيو الحياة  | وثورتها فى محيط الأبد     |

والشاعر يرمز لإلهام المرأة بالعطر والزهر، والفجر والسحر، ويأتى بالصور الرمزية الملائمة، فالشاعر ينسم الخلد من عطرها - الذى هو ضمناً مصدر الحياة الخالدة له بما يتيح له الإبداع الشعري أو الفنى من الشهرة. وهنا يجمع الشاعر بين الجمال والتعبد - على نحو ما فعله الشابي فى "صلوات": ألم يعبد الحسن فى زهرها ؟ فكأنها روضة غناء مزهرة وهو يتعبد للحسن فيها. والتعبد بلا ريب رمز لانشغال حواسه بجمالها واستغراقه فى تأمله.

وتستمر الصور فى عبارات حسنة التقسيم فيها ما فيها من مراعاة النظير والصور

(٢٨١) ديوان طى طه، ٤١١.



البلاغية إلى أن نصل البيت الرابع، فنجدها امرأة ظمآنه تروى الرجال حتى يسكروا ويثملوا، والظما هنا يرمز لحيرة تلك المرأة واضطرابها، والسكر أو ملء الكأس من خمرها رمز للعطاء غير المحدد من جانب الشره غير المحدود من جانب آخر، وإنما هو يرمز كما يبدو للاحتياج المتبادل بين الطرفين .

ويرى أنس داود أن على طه جرد أساطيره وشخصياتها من ماضيها التاريخي، ليحركها هو حسب ما يراه ويعتقده، ومن ثم صارت شخصيات (غير نامية) يتلخص دورها في النطق بالحوار الذي كتبه الشاعر. ومعنى هذا أن الشاعر فرض نفسه على شخصياته بدلاً من أن يدعها تعبر عن نفسها بالحوار الدرامي الذي يتعد ليصنع العقدة الدرامية مع نمو تلك الشخصيات في واقعية روائية. ويخلص الناقد إلى أن الديوان أخذ شكل الحوار واطّرح الشكل الغنائي للقصيدة، وإن ظل بعيداً عن الدراما لصيقاً في قربه من المضمون الغنائي للقصيدة. وفي عبارة أخرى أن الحوار لم يؤد الدور الدرامي المنشود. يقول أنس داود: إن شخصيات على طه جاءت "مجردة عن ماضيها التاريخي والأسطوري لا تتحرك مثيرة له في نفوسنا بقدر ما تتحرك من داخل الشاعر، وتعبّر عن نزعات لا صلة لها - تاريخياً وأسطورياً - بماضيها... بل لا تتحرك أصلاً. فالحركة التي تؤدي بالأحداث والشخصيات إلى النمو والتحول مفقودة أو تكاد في "أرواح وأشباح" لأنها لا تصنع شيئاً غير الحوار الذي أداره الشاعر حوله وحول صلاته بالفن وصلاته بالمرأة (٢٨٢) .

إننا إذن بصدد عمل ليس فيه من الدراما إلا الحوار الذي خطط له الشاعر. ونحن نتساءل مع أنس داود: أين الشخصيات النامية المتطورة التي نحس بالتعايش معها ومشاركتها؟ وأين المواقف الحاسمة والانقلابات الدرامية؟ بل أين الحدث الرئيسي وما دونه من حوادث فرعية تتسج معه العمل الدرامي المؤثر. هذه تساؤلات هامة لا بد من أن نطرحها قبل أن ننقل لشعر واحد من الرومنسيين الجدد وهو الشابي.

---

(٢٨٢) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي، ٥١٣.

## مقدمة

في قرية الشابية إحدى قرى تونس الخضراء ولد أبو القاسم في أسرة تقليدية محافظة، فكان أبوه ذا ثقافة دينية إذ درس بجامع الزيتونة وجامع الأزهر. وقد توفي الوالد عام ١٩٢٩م وكان طبيعياً أن ينشأ الطفل في مهاد الثقافة الدينية، فارتحل لدراسة اللغة العربية ومبادئ الدين في الكتاب والمدرسة، ولا شك أن أسلوب التعليم الذي كان بدائياً لم يرقه وإن أثر فيه طيلة عمره القصير المديد. وما لبثت موهبته الشعرية أن تفتحت وهو لم يزل في الثانية عشرة من عمره، فشد بالشعر صبيّاً غريباً، واتجه منذ حدائته للشعر الغربي، فقرأه مترجماً وتأثر به. فجمع إلى الثقافة العربية الصرفة نوعاً حديثاً من الثقافة الغربية التي عني بها أصحاب مدرسة الديوان كالعقاد والمازني، وشعراء المهجر، بنزعتهم الرومنسية فتأثر بهم خاصة بشعر جبران خليل جبران.

وفتح ذلك له الباب أمام شعر لامرتين وشيللي وبيرون ودي فيني وغيرهم. ويبدو أن الحماسة لهؤلاء غرست فيه التمرد على الكلاسيكية بكل أنواعها، فطفق يعارضها وإن تأثر بها في البداية، وظل يحاول الفكاك من قوالب البحور التقليدية فينظم شعره على بحور خفيفة أو مجزوءة ويغير من قوافي القصيدة الواحدة.

ويظهر في شعره الصراع الأبدى بين إرادة الحياة والموت، أو صراع الوجود والعدم، ومن ورائه تتراءى فلسفة القوة التي نادى بها نيتشه (ت ١٩٠٠م)، وتتبثق من بين عباراته روح التحدي والمغامرة والطموح وكأنه يتأسى الفلاسفة الوجوديين والمؤرخ توينبي، ويبدو أن مرضه الصدرى زاد في نفسه حب الطبيعة فارتمى في أحضانها، وشرع يغنى للحياة والحب والزهور الداوية، وطفق يرثي الطفولة الضائعة أو الجنة الموعودة، وهذه كلها رموز تتكرر في شعره على نحو ما سنوضحه فيما بعد، وقد كان شعره عصارة فؤاده الذي دأب عليه الحزن واعتصره الألم، فإذا به يبدو في القصيدة الواحدة متفائلاً مقبلاً على الحياة ثم لا يلبث أن يرتد إلى أفق التشاؤم والعدمية، يقول عز الدين إسماعيل في تقديمه لديوان الشابي: "إن فماعة الحياة في صميمها من شأنه أن يولد هذه النشوة: نشوة التعرف

على حقيقة الكون وحقيقة الوجود. والمعرفة امتلاك وهي من ثم قوة. (٢٨٣)

وقد راسل مجلة أبولو في آخر حياته وعقد العزم مع محررها أحمد زكي أبو شادي على طبع ديوانه "أغاني الحياة" الذي ظهر بعد وفاة الشاعر إذ عاجلته المنية عام ١٩٣٤ لتضع نهاية لشاعر قد أثرى ديوان العربية وكان يرجى منه الكثير لو امتد به الأجل وهو شاعر مهجري الروح وإن لم يعيش في المهجر وكان تأثره بجبران خليل جبران تأثراً واضحاً. (٢٨٤)

### خصائص الفنية في شعر الشابي:

ها نحن نجل ما أوجزناه من خصائص تميز بها شعر الشابي وإن جمعت بعض تلك الخصائص أو كلها بينه وبين غيره من شعراء عرب وغربيين.

#### (١) الولع بالأسطورة:

رفض الشابي رفضاً قاطعاً أن يكون للشعر العربي بعد أسطوري ثرى. فعنده أن الشعر اليوناني وحده اكتسب ثراءً أسطورياً عريضاً ومن ثم خيالاً وثاباً فاض معينه على الشعراء الرومنسيين الغربيين، فاتجه لمحاكاتهم محاكاة كاملة في رأينا. ولو أنه نظر للشعر العربي نظرة أكثر موضوعية لأنصفه وأفاد منه الكثير في أسلوبه وأخيلته ومعانيه. ولعل أجلى قصيدة لهذا التأثر الكامل هي "برميثيوس" أو سارق النار التي سماها نشيد الجبار" (٢٨٥)، وبرميثيوس عملاق تحكى عنه الأسطورة اليونانية أنه سرق النار وحملها للبشر - وهي لا شك رمز النور والهداية والعلم .. الخ. لذلك عاقبه زيوس كبير الآلهة، فقام بتقييده في قيود حديدية وشده إلى صخرة، ثم تركه كي ينهش النسر الكاسر من لحمه قطعة قطعة إمعاناً في عذابه، وزاد على هذا أن كل قطعة تنهش تتجدد وتنب فيها الحياة من جديد، ولكن هرقل أنقذ بروميثيوس، فقتل النسر وخلصه من برائته وقام بإطلاق سراحه. وقصيدة الشابي على هذا النحو تعبر عن إرادة الحياة وحب الإنسان لها وتوقه، فالشوق للحياة هو صميم

(٢٨٣) ديوان أبي القاسم الشابي، المقدمة بقلم عز الدين إسماعيل، ٢٣. وقارن رجاء النقاش: أبو القاسم، ٢٩-٣٣.

(٢٨٤) عن التعريف بالشابي راجع: رضوان إبراهيم: شعراء العرب المعاصرون، ١٥٩ - ١٦٦، ديوان الشابي:

للمقدمة بقلم عز الدين إسماعيل، رجاء النقاش: أبو القاسم الشابي، ٢٢ - ٤٩. إيليا الحلوى: ٥ - ٨.

(٢٨٥) راجع ديوان أبي القاسم الشابي، ص ٤٤٠.

الحياة، والعزم أساس لها، وبدون الشوق والعزم لن يتحقق الانتصار على الألم ولا تتم المعرفة، وهذا المعنى يتكرر كثيراً عنده:

قَوِيلَ لِمَنْ لَمْ تَشَقَّ الْحَيَاةَ :.. مِنْ صَفْعَةِ الْعَدَمِ الْمُنْتَصِرِ

وتبدأ القصيدة بقوله:

سَأُعِيشُ وَغَمَّ الدَّاءِ وَالْأَعْدَاءِ      كَالنَّسْرِ فَوْقَ الْقِمَةِ السَّمَاءِ  
أُرِنُو إِلَى الشَّمْسِ الْمَضِيئَةِ هَارِئاً      بِالسَّحَابِ وَالْأَمْطَارِ وَالْأَنْوَاءِ

ويتصاعد إيقاع الإرادة حتى نجد الشاعر يتحدى القدر قائلاً:

وَأَقُولُ لِلْقَدْرِ الَّذِي لَا يَنْثَنِي      عَنْ حَرْبِ أَمَالِي بِكُلِّ بَلَاءِ  
لَا يُطْفِئُ اللَّهَبَ الْمُؤَجَّجَ فِي دَمِي      مَوْجُ الْأَسَى وَعَوَاصِفُ الْأَرْزَاءِ  
فَأَدِيمُ فَوْادِي مَا اسْتَطَعْتُ فَإِنَّهُ      سَيَكُونُ مِثْلَ الصَّخْرَةِ الصَّمَاءِ  
.. سَأُظِلُّ أَمَشِي وَغَمَّ ذَلِكَ عَارِضاً      قِيَمَاتِي مِثْرَتِهَا بِخِصَائِي  
أَمَشِي بِرُوحِ حَالِي مُتَوَجِّجٍ      فِي ظُلُمَةِ الْأَلَامِ وَالْأَدْوَاءِ (٢٨٦)

## (٢) إرادة القوة وإرادة الحياة:

يبدو الشابي متأثراً بفريدريك نيتشه (١٨٤٤ - ١٩٠٠م) في كثير من تعبيراته المنتشرة في ديوانه، وتظهر بتركيز واضح في "فلسفة الثعبان المقدس" الذي يستخدم أسلوب الدهاء في حوارهِ مع الشحورور الطيب للإيقاع به في مصير مؤلم تعس. ولعله يعبر بهذه الخرافة عن دهاء الفلسفة الاستعمارية التي لم تأل جهداً - سيما في القرن التاسع عشر - في الاستحواز على العالم وفرض سيطرتها على الشعوب واحتلال أراضيها. (٢٨٧)

(٢٨٦) هنا يتضح لنا جلياً روح التحدي والتمرد عند أبي القاسم، وهو روح مطرد للظهور في قصائده الأخرى مثل: إرادة الحياة - إلى الشعب - الأشواق الثلاثة راجع ديوان الشابي، قارن: النقاش: أبو القاسم الشابي، ٦١ -

(٢٨٧) ديوان الشابي، ٤٨٤ وقارن مقدمة عز الدين إسماعيل.



وهذه الفلسفة التي طبقها النحاسة الغربيون كانت ثمرة لتعاليم نيتشه الذي نحا على الأخلاق المسيحية ونعتها بالضعف وسماها أخلاق العبيد، ونادى بأن يسعى الإنسان إلى مزيد من التطور والترقى متأثراً بفكرة النشوء والارتقاء لدارون، وغاية هذا التطور ظهور الإنسان الأسمى أو السوبرمان: *Supermann* الذي يرفض أخلاق العبيد هذه، وينتهج نهج إرادة الحياة وامتلاء الحياة، فينحو نحو القوة في سلوكه. (٢٨٨).

ولا يخفى تأثر نيتشه بفكرة العود الأبدى التي نالت بها الرواقية، وهذا العود يصب في صالح ترقى الإنسان دورة بعد دورة، وهو تصور أسطوري واضح حاوله نيتشه أن ينسق ما بينه وبين فكر فلاسفة التطور وقصيدة الشابي تضم خمسة وثلاثين بيتاً عبارة عن حوار بين الشحرور الحالم والثعبان الطماع. ففي مطلعها نرى الكون مشرقاً حالماً في وقت الربيع (الأبيات من ١ إلى ٤)، والشحرور شاد يرقص ولكنه يدهش لظهور الثعبان فيخاطبه خطاباً يكشف عن سذاجته (٥-١٣) ويستمر الحوار سجلاً بين الثعبان وضحيتته، إذ يبرر الثعبان دائماً استخدام القوة والغدر. والقصة كلها رمزية تذكرنا بخرافات ليسنج التي تحيل بدورها إلى كليلة ودمنة وإيسوب وخرافات سيثون خعمواست إلى أن تصلنا بالخرافات القديمة. (٢٨٩) وأبيات المقدمة تلعب دوراً رمزياً أيضاً إذ ترسم لنا صورة وردية للحياة :

### "كان الربيع الموروماً حالماً غرض الشهاب معطر الجلابير"

والشحرور والثعبان رمزان للخير والشر، وبينهما حوار يعكس صراع الأضداد في هذه الدنيا :

( ٢٨٨ ) تأثر نيتشه بفلسفة التطور بين: داروين ووالاس وسنبر، ومهد للمذهب الوجودي. وحرص نظريته في أخلاق القوة في: هكذا تكلم زرادشت وعبد المسيح .. وبدأ في أسلوبه الأدبي تأثره بالأسطورة، وله كتاب: مولد التراجم عام ١٨٧٢.

( ٢٨٩ ) عن خرافات سينوز بن رمسيس الثالث راجع: بروتر: الأديب المصري ترجمة: فايز على: ١٦٤، وفايز على: الأديب: ٢: ١٣٤-١٣٥. وفي دراستنا عن الروح المصري أوضحتنا تأثر أمبرتوليكو في رواية "اسم الورد" بمثل تلك الخرافات القديمة: راجع: الروح المصري، ص ١١٦ وما بعدها.

"والشاعرُ الشحورُ يرقصُ منشداً . للشمسِ فوقَ السورِ والأعشابِ  
شعرُ السعادةِ والسلامِ، ونفسُهُ سكرٌ بسحرِ العالمِ الغلابِ  
وراءَ شعبانِ الجبالِ ، فغمسه ما فيه من مرمٍ وفيضِ شبابِ

### (٣) العلاقة القوية بالطبيعة :

يذهب النقاد دوماً إلى أن الرومنسية تميزت بحب الطبيعة حباً يبعث على الارتباط الدائم بها ويصل إلى حد تقديسها . فنجد الشاعر الرومنسي وقد اندمجت نفسه بجزئيات الكون من حوله ليستنطقها بما يحس به من مشاعر . ولعل أصدق مثال لهذا شعراء الطبيعة وشعراء البحيرات الذين أشرنا إليهم من قبل . بيد أننا أوضحنا بما فيه الكفاية أن ثمة نماذج قديمة لشعر الطبيعة لم تعى بهذه الأوصاف التي يزعم النقاد أنها وقف على ( الرومنسية ) الغربية بمعناها الاصطلاحي المحدد . وهنا يمكن الخلاف، فالشعر القديم تحققت فيه شروط الرومنسية إذ وجدناه مرتبطاً بالطبيعة مستلهماً الأسطورة سواء بسواء: نجد هذا في معلقة امرئ القيس حين يصف الليل وصفاً وجودياً شعورياً أو يصف الفرس أوصافه الأبدية المعروفة التي تتجاوز الوجود المتعين له ، أو يصف السيل الذي يعيد إلى الأذهان ذكريات الطوفان . كما نجدنا عند شعراء الوصف الأمويين كالعجاج وذو الرمة ، وشعراء الغزل العنزي والمحقق على السواء ، وفي شعر الطبيعة عند البحتري وأبو نواس وابن الرومي والمتنبي وأبي فراس وغيرهم ، كما نجدنا في شعر الحب الإلهي والمديح النبوي والتصوف على تعدد طبقات شعرائه (٢٩٠) .

يحكى عن فيكتور هوغو أنه حزن حزناً شديداً حين أدركت ابنته المنيّة ، ولم يشفه من هذا الحزن إلا هروبه للغاب بعيداً عن باريس وزحامها ومدنيّتها . (٢٩١) ونعلم أن

(٢٩٠) لم نتطرق في دراستنا هذه لشعراء الصوفية مثل الحلاج وابن عربي، كما لم نتناول شعر البحتري أو أبي تمام أو ابن المعتز أو أبي نواس وغيرهم من الشعراء العباسيين. راجع دراستنا عن: التصوف الإسلامي (مخطوط)

(٢٩١) يرى العلامة لقط أن شعراء الاتجاه الوجداني - وهي التسمية المفضلة عنده للرومنسيين العرب - يلجأون إلى الذات والطبيعة تعبيراً عن رفضهم لما يجدونه من فساد في النفوس والمجتمع وطغيان للمادة على أقدار =

الشبابى وجد ضالته كذلك فى الطبيعة حين أعياء سقم البدن والروح ، فوجدها الأم الحانية والملجأ من الكرب والمجيب عن التساؤلات على نحو ما خاطبها فى قصيدة "إرادة الحياة" .

هذه النظرة المتصوفة للطبيعة اعتبرت للأسف أنها حكر على الرومنسيين ، فبأى حق ندعى هذا ؟ إن عودة الشاعر الحديث - ليا كانت قوميته - من حياة المدينة إلى أحضان الطبيعة تعدّ أمراً جليلاً ، فما بالناس بالشعراء الجاهليين الذين عاشوا طيلة حياتهم فى طبيعة بدوية صحراوية فيها من بواعث التأمل وبواعي الحيرة والسؤال ما فيها ؟

إن الشاعر الحديث حين يرجع للطبيعة يصطحب معه بعض أدوات المدنية إن لم يكن كلها مهما يكن رجوعه جذرياً، فهو كالذى يستضىء بالمصباح الكهربائى، فى حين كان سلفه الجاهلى كالذى يعيش فى غمرة الضياء الطبيعى: ضوء الشمس ونور القمر والنجوم ، فأيهما أقرب إلى الطبيعة وأيهما أكثر نصيباً من وحيها وإلهامها نترك الإجابة للقارئ الفطن.

على أية حال يتجلى ميل الشبابى للطبيعة فى جنبات شعره ، فيظهر مثلاً فى قصيدة "إرادة الحياة" وفى "الجنة الضائعة" و "الزنبقة الداوية" وبقايا الخريف" و "أغاني الرعاة" . فيقول فى الأخيرة مثلاً مخاطباً شياحه التى يرعاها :

وَإِذَا جِئْنَا إِلَى الْغَابِ وَغَطَّانَا الشُّجَرُ  
فَاقْطِئْ مَا شِئْتَ مِنْ عُشْبٍ ، وَزَهْرٍ وَثَمَرٍ  
أَرْضَعْتَهُ الشَّمْسُ بِالضُّوْءِ ، وَغَذَّاهُ الْقَمَرُ  
وَارْتَوَى مِنْ قَطْرَاتِ الطَّلِّ فَيَوْقِتِ السَّحَرُ

بينما يقول فى الجنة الضائعة متحسراً على عهد الطفولة الذى ولى :

أَيَّامَ لَمْ نَعْرِفْ مِنَ الدُّنْيَا سَوًى مَوْمِ السَّرُورِ  
وَتَقَبُّمِ النِّجْلِ الْأَنْبِيَّ وَقَطْفِ تِيْجَانِ الزُّهْرِ

---

= للناس وصلاتهم فيه. راجع: لقط: الاتجاه للوجداني، ص ٢٨١ - ٢٨٢. وقلرن: رجاء للنقاش: أبو القاسم الشبابى، ص ٥١ - ٥٢ .

وتسألُ الجبلَ المكلَّلَ بالصنوبرِ والصَّخُورَ  
وبناءِ أكواخِ الطفولةِ تحتَ أعشاشِ الطيورِ

بينما نجده يخاطب مفردات الطبيعة في " إرادة الحياة " :  
وأطرقتُ أصغى لقصصِ الرعودِ وعزفِ الرياحِ ووقمِ المَطَرِ  
وقالتُ لَوِ الأرضُ لما سألتُ: أيا أمَّهلِ تكرومينَ البشرِ؟  
أباركُ في الناسِ أهلِ الطموحِ ومن يستلذُّ ركوبِ الخطرِ..

(٤) ملاحظات أخرى :

كذلك يرى النقاد أن شعر الشَّابِي ذو طابع إنساني رحب ، فهو مثالي متسام في  
نظرته للمرأة بعشق جمالها الروحي، ويتعبد له، كما في قصيدته "صلوات في هيكل الحب"  
إذ تتداعى أفكار العذرية والقداسة والبراءة والجمال المطلق. (٢٩٢) ، اسمعه يقول:

يا لها من وداعةٍ وجمالٍ وشبابٍ منعمٍ أملودٍ  
يا لها من طهارةٍ تبعثُ التقديسَ سرّ في مهجةِ الشَّقَى العنيدِ  
أو شيءٍ، تراكِهلِ أنتِ فيني سرّ تهادتُ بينَ الورى من جديدِ  
أم ملاكُ الفردوسِ جاءَ إلى الأَرَضِ ليحييَ رومَ السلامِ العميدِ؟

وأنت تراه في شعره معانقاً للحياة حتى اللحظة الأخيرة - كما يقول عز الدين إسماعيل:

وإذا ما أبيتمَ فأحملونا ولهبِ الغرامِ في شفتينا  
وزهورِ الحياةِ تعبقُ بالعطْرِ وبالسَّمرِ والصُّبا في يدينا

ولعل الموت هنا يبدو كظاهرة طبيعية مكملًا للحياة، ودورة الكون بجميع جزئياته،  
فالأزهار تزدهر ثم تنبل، والشمس تشرق ثم تغرب، والربيع يحل ولكن سرعان ما يخلي

(٢٩٢) فيرى عز الدين إسماعيل أنه يبحث عن جمال الروح وراء غتة الجسد، فتتهز روحه للجمال المعنوي  
ويضرب أمثلة لهذا من "صلوات في هيكل الحب". راجع ديوان الشابي، المقدمة، ٢٨ - ٣٢.



الساحة للخريف ... إلى آخر تلك الظواهر (٢٩٣).

بيد أن الشابي بات كئيلاً سقيماً مغترباً، فتحسّ به وكأنه يحترق من أجل الآخرين كالشمعة التي تذوى، فلا ينفك منشغلاً بمشاكل المجتمع والحياة انشغال المفكر المستغرق الذي يهتم بالكليات حتى غدا مغترباً فاراً إلى داخل نفسه، وبدا عازفاً عن الحياة كئيلاً مهما تضاحكت الحياة. ولعل ملالته وسأمه من الحياة - وقد أفضيا به إلى العزلة - تتجليان في شعره، فنراه يكرر صوراً كئيبة يائسة.

من هنا نقول إن نظرة الشابي غلب عليه الشاؤم وإن بدا متفائلاً في بعض المقاطع من قصائده. والواضح لنا أن الواقع المزرى الذي رسف فيه المجتمع آنذاك قد صدمه، فلم تصمد نظراته المتفائلة طويلاً أمام الاحباطات المتكررة.

#### طوائف في ديكل الحب:

تنظم القصيدة ثمانية وستين بيتاً، وتضم عدة أغراض هي: وصف رقة المحبوبة وكم هي عذبة (في الأبيات الخمسة الأولى) ثم ينتقل لوصف سر جمالها وجوهرها (من ٦ إلى ١٠) وبعد ذلك يصف وقعها في نفسه (من ١١ إلى ٢١) ثم يعود لوصفها (٢٣ - ٣٠) ويعود كذلك لذكر ماهيتها (٣١ - ٣٧) ثم إذا به يتعبده ويهبح بأساه (٣٨ - ٥٤) كما يعود إلى وصف وقعها في نفسه (٥٥ - ٦٤) وإلى التضرع والتبتل (٦٥ - ٦٨). ويبدو من تسلسل الأغراض كيف يقع الشاعر في التكرار الذي يصل أحيانا إلى حد الإملال (٢٩٤).

(١) التغنى برقة المحبوبة وعذوبتها:

مِ كَاللَّيْنِ، كَالصَّبَامِ الْجَدِيدِ  
مِ كَالْوَرْدِ، كَابِتْسَامِ الْوَلِيدِ  
وَشَبَابِ مَسْنَعِ أَمَلِ سَوْدِ  
سَرَفِ مَحَبَةِ الشَّقِيقِ الْعَنِيدِ

عَذْبَةُ أَنْتِ كَالطَّفُولَةِ، كَالْأَحْلَى  
كَالسَّمَاءِ الضُّحُوكِ كَاللَّيْلِ الْقَمَرِ  
يَا لَهَا مِنْ وَدَاعَةٍ وَجَمَالِ  
يَا لَهَا مِنْ طَهَارَةٍ تَبْعُدُ التَّقْدِيرَ

(٢٩٣) ديوان الشابي، مقدمة إسماعيل، ٢٥ - ٢٧ .

(٢٩٤) انتقد العلامة الحاوي الشابي لتكراره المعاني والألفاظ في غير موضع: راجع الحاوي: أبو القاسم الشابي،

## يَا لَهَا رِقَّةٌ تَكَادُ بِرَفِّ الْوَرْدِ      ذُ مِنْهَا فِي الصَّخْرَةِ الْجَامُودِ

وأول ما نلاحظه هو التعبير المباشر باستخدام الصفة والموصوف، وإن قدم الشاعر وآخر كما في قوله: "عذبة أنت"، كما يستخدم الصفات بكثرة بل يكررها: منعم أملود-الشقي العنيد. وحتى أسلوب التعجب يكرره الشاعر ثلاثاً: يا لها... والفكرة ذاتها تتكرر في تعبيرات سافرة مباشرة، فالمحبة عذبة والصباح جدي والسماء ضحوك...، والتشبيه يتم بأداة التشبيه: الكاف، وهو مكرر أيضاً. وينتقد العلامة القط مثل هذا التكرار قائلاً: "على أن من الشعراء من تفتته تلك الألفاظ في ذاتها فيسرف في استخدامها في حشد متتابع، وكأنه يستعاض بها عن عناصر الصورة الشعرية الأخرى من مجاز وتشبيه ومقابلة وتركيب عبارة. وغير ذلك" ويضيف معلقاً على مطلع القصيدة التي نحن بصددتها: "ونلاحظ هذه العاطفية المسرفة التي أنتهى إليها الشاعر باعتماده على تلك الألفاظ المتتابعة في سياقها، المتفرقة في دلالاتها، مما لا يرسم صورة بقدر ما يفصح عن وجدان مبلبل - ورؤية مضطربة" ويردف معلقاً على أسلوب الشابي في جملة من قصائده: "ونحسّ ببعض الفرق بين هذه المقطوعات التي لا يضع الشاعر فيها الألفاظ في سياق ممتد، ولا يبنى بها عبارات مركبة لا تقوم على التداعي الحر للألفاظ وحده، وأبيات لا ينهج فيها هذا الأسلوب نفسه لكنه يفصل أحياناً بين كلمات معجمه الرومنسي المسرف بشئ من الأوصاف والأحوال والتشبيهات الموحية غير المفردة"<sup>(٢٩٥)</sup>.

والشاعر بهذه الوسائل يرسم صورة مشرقة للمحبة، ويضفي عليها صفات مثالية شبه مطلقة: العذوبة والطهارة والوداعة والجمال والشباب... إلخ. يقول عز الدين إسماعيل: "فليس فيما وصف به محبوبته في هذا البيت - البيت الأول - صفة حسية واحدة... وحيثما تحركت في القصيدة طالعك أوصاف الجمال المعنوي يحسّه الشاعر في محبوبته، فهي ملاك الفردوس، رسم جميل عبقرى، فجر من السحر، روح الربيع... حتى عندما يتوقف الشاعر عند مظاهر الجمال الحسية فيها إذا به ينقلها من مستواها الحسي إلى المستوى المعنوي".<sup>(٢٩٦)</sup> الأمر الذي يلقي في روعك أنك بصدد محبة مثالية غير

(٢٩٥) لقط: الاتجاه الوجداني، ٣٦١، ٣٦٦، ٣٦٧.

(٢٩٦) ديوان الشابي، المقدمة، ٣٠ - ٣١.

موجودة في الواقع أولاً ، وأن أوصافها وطريقة وصفها على هذا النحو لا تكاد تعبر عن تجربة شعرية ناضجة واقعية كانت أو خيالية . وربما كانت هذه الطريقة الأسلوبية محببة لدى الشبابي والمهجريين الذين اتخذوا من الأساليب الغربية مثلهم الأعلى ، ففي الشعر الإنجليزى مثلاً تغلب هذه السلامة والوضوح بما يلائم اللغة الإنجليزية ، وقل مثل هذا في الشعر الفرنسي ، وهذا الأسلوب يبدو متعمداً من الشاعر الذي بدا دائماً متمرداً على الكلاسيكية العربية فظل يصب عليها جام غضبه وحديد نقده.

وما هو إيليا الحاوي ينتقد استخدام الشاعر مثل هذه التعابير الواهية متعجباً مرة ومتأوهاً تارة أخرى ، وهي أوهن من أن توحى لنا بيقين فني راسخ . وأما ألفاظ مثل : وداعة وجمال فلا ترقيان إلى مستوى الوصف الشعري ، وإن كانت لفظة أملود في غاية التوفيق ، وأما التشبيه ثمانياً - وإن بدا منتقداً - فيؤدي إلى إقرار اليقين النفسي وترسيخه لدى الشاعر ، فهو يؤكد ويلحف . ولعله يتضح لنا في هذا الصدد مدى دلالة العبارات على نفسية الشاعر القلقة أبداً التواقفة إلى الهدوء والاستقرار بلا جدوى تقريباً . فآلفاظه مكررة وتعبيراته مترادفة إن لم تكن متشابهة تكاد تدور في نفس الدائرة الضيقة فلا تتجاوزها إلى حيث تحلق في أفق جديد ينير للمستمع أو القارئ . (٢٩٧)

وتتكرر مثل هذه المأخذ في كثير من قصائد الشبابي كما لاحظ العلامة القط ، فالشبابي يبدأ بصيغة لغوية بسيطة كالإضافة مثلاً ثم يمضي فيورد تلك الحشود اللفظية على طريقة تداعي الألفاظ ، مما يعكس قلقه وتحوله السريع بين اللحظات والمشاعر . ويضرب لذلك مثلاً بقصيدة " قلب الأم " في ديوانه " أغاني الحياة " ص ١٩٧ ، (٢٩٨) إذ يعتمد صيغة الإضافة كثيراً ، ولا يخرج عنها إلا بزيادة صفة مفردة مثل قوله : لغو الطيور الشادية - ضوضاء الجموع الصاخبة - لمعة البرق الخفوف ... إلخ - فإذا عدل عن صيغته الإضافة دأب على تكرار المقابلة اللفظية كقوله : طروبها وكئيبيها - رخيمها وعنيفها - بغيضها وحبيبيها - حلوها ودميمها ...

ويأخذ الناقد القط على الشبابي عدم خوضه في تفصيلات يمكن أن يوحى بها كل لفظ

(٢٩٧) الحاوي: أبو القاسم للشبابي، ٧٧ - ٧٩ .

(٢٩٨) لقط: الاتجاه للوجداني، ص ٣٦١ - ٣٦٣ .

ولعل البيتين الأخيرين أكثر شاعرية من الثلاثة الأولى ، فالطهارة تبعث التقديس حتى فى مهجة الشقى العنيد ، وهى مبالغة توضح المعنى ، والرقّة تكاد تثبت الورد فى الصخرة الجلمود ، فالتضاد واضح بين الرقة والجلمود ، والمبالغة مستحسنه إذ ينبت الورد فى الصخرة .

(٢) سرّ المحبوبة وجوهرها :

|                                              |                                                 |
|----------------------------------------------|-------------------------------------------------|
| سُ تَمَادَت بَيْنَ الْوَرْدِ مِنْ جَدِيدٍ ؟  | أَوْ شَيْءٍ تَرَكَ ؟ هَلْ أَنْتَ فِينِيسَ       |
| نَ الْعَالَمِ التَّمَيِّسِ الْعَمِيدِ        | لَتَعْبِدَ الشَّبَابَ وَالْفَرْحَ الْمَعِيدِ    |
| فَرَّ لِيَحْيِي رَوْحَ السَّلَامِ الْعَمِيدِ | أَمْ مَلَكَ الْفَرْدَوْسِ جَاءَ إِلَى الْإِلَهِ |
| عَبَقْرُوٍّ مِنْ فَنِّ هَذَا الْوَجُودِ      | أَنْتَ... مَا أَنْتَ ؟ أَنْتَ رَسْمٌ جَمِيلٌ    |
| وَجَمَالٍ مَقْدَسٍ مَحْبُودِ                 | فِيكَ مَا فِيهِ مِنْ غَمُوضٍ وَعَمَقٍ           |

وهنا نلاحظ تفاؤل الشاعر وقد انعكس فى استخدامه التعبيرات الموجية بالتفاؤل: فينيس إلهة الحب والجمال وهى تنهذى فى رقة ودلال، وهى تعبد الشباب والفرح للعالم التمس. بل هى ملاك الفردوس رسول السلام، أو الرسم الجميل العبرى، والمحبوبة فيها ما يبعث على التقديس، ففيها الغموض والعمق. والتعبير الأسطورى واضح فى بعث فينيس فى هيئة المحبوبة، ولو أن الشاعر استنطق هذه الصورة الخيالية بعبارات شاعرية حقة لأمتع سامعيه، كما يتضح استيحاء الأسطورة فى تعبد الشاعر وتقديسه للجمال (المستمد من فينوس ربه الجمال). وكان باستطاعته أن يصيغ هذا التعبير القريب إلى النثرية فى صور خيالية.

لقد تخيل الشاعر محبوبته وكأنها فينيس جاءت لى تنقذ العالم بالجمال والحب كما جاء المسيح عليه السلام فى رأى إيليا الحاوى. وهو يقرر أن الشاعر لديه حنين إلى

( ٢٩٩ ) نفس المرجع السابق، نفس الموضع.



الأسطورة تلتقا إلى العالم العلوى حيث التقت السماء بالأرض، فعاد ليُشبهها به متحرراً من الوهم الرومنسى، ونلاحظ فى هذه المقطوعة تكرار الاستفهام الذى يفيد التعجب والانبهار المناسبين لتشخيص المقدس فى الأرضى الإنسانى، والشاعر موفق فى هذا. كما يتكرر ضمير المخاطب كثيراً، خصوصاً فى البيت التاسع.

وثمة تصور يبدو خاطئاً ولكنه شائع فى كثير من الكتابات النقدية، إذ يلج البعض على أن الرومنسيين ينظرون للجمال نظرة حاملة مثالية فلا يحفلون بالجمال الجسدى بل يتأملون ما وراءه من جوهر وجمال روحى .... إلخ. (٢٠٠) والرد على هذا يكون على عدة أوجه: أن تصوير الجمال والحب فى الأساطير التى تأثر بها الرومنسيون لم يكن قاصراً على الجانب الروحى وحده، وآية هذا تصوير إله الحب: أفروديت اليونانية (فينيس الرومانية) فى هيئة امرأة جميلة عارية وهى تخلع نعلها، وتصوير ميلادها من المحارة فى البحر، كما تضم الأسطورة الإغريقية مثلاً أعجيب عن غراميات الآلهة الصريحة ومنهم زيوس كبيرهم.

وليس من قبيل الاستثناء أن يتغنى الرومنسيون بجمال الجسد وفتنته. فهذا هو السياب يقول عن ديوانه:

|                          |                       |
|--------------------------|-----------------------|
| وإثيرة ما فيه من نجوى    | ولسوف ترتج النهود أسى |
| أذكرتها بحبيبها النائي   | ديوان شعري ربه عذراء  |
| وشئت أنفاس وأصداء        | فتحسست شفة مقبلة      |
| واسترسلت فى شبه إعفاء    | خطوتك فوق نهودها بيدي |
| أفر من صدر إلى ثان (٢٠١) | ياليتنى أصبحت ديوانسى |

(٤) وصف وقع الحبيبة فى نفس الشاعر- الأبيات من ١١ إلى ١٤:

|                                    |                          |
|------------------------------------|--------------------------|
| ١١- أنت.. ما أنت؟ أنت فجر من السعد | ترتجلى القلب المومود     |
| ١٢- فأراه الميأة فى مولى المسد     | من وجللى له غفائى الخلود |

(٢٠٠) هذا الرأى الشائع بين النقاد - راجع مثلاً: هيكل، موجز، ٢١٢.

(٢٠١) راجع الأبيات فى: ليلى الحوى: بدر شاعر السياب، ٣٣ - ٣٤.

ما فتنتز رائحات الورود  
سرو يسدوى الوجود بالتغريد

١٣- أنت روح الربيع، تختال في الدنيا  
١٤- وتهب الحياة سكرو من العطر

هنا يبلغ الشاعر الذروة في وصف أثر حبيبته وجمالها وسحرها فيه، فإذا هي فجر  
السحر وروح الربيع، وهنا يتأكد ارتباط وجدانه بالأسطورة (السحر والروح) والطبيعة  
(الفجر والربيع) وإشراق الحبيبة وتجليها على نحو ما يتجلى الفجر تصاحبه بهجة تشمل  
الشاعر والطبيعة، فتكشف الخفايا لقلبه المعمود وتختال الدنيا فتتهز الورود الرائعة، وتسكن  
الحياة من العطر وينتظم الوجود كله مردداً نشيده.

والألفاظ فيها قوة الإحياء بالوجد والنشاط والحيوية: فجر - موق - تجلى وجلى -  
تختال - تهتز - تهب - يدوى (يدوى) ... وتنشف العبارات عن البهجة والسعادة الروحية:  
فجر من السحر - وهذا تعبير جيد عن الجمال والفتنة، فالفجر يوحى بالبداية الأولى والنقاء،  
والسحر مرتبط بالجمال في الخيال الشعبي والأسطورة. وثمة تعبيرات مماثلة: موق الحسن  
- خفايا الخلود - روح الربيع - تهب الحياة سكرو .. وهي تحمل المستمع إلى آفاق  
روحانية محلقة فوق المادة جانحة إلى الخلود.

الأبيات من ١٥ - ٢٢ :

سَنَ بَخَطٍ مَوْقَمٍ كَالنَّشِيدِ  
رُفَى حَقِّي عَمْرٍو المَجْرُودِ  
بُغْنَتُ كَالْبَلْبَلِ الْغَرِيدِ  
تَفِي أَمْسِي السَّعِيدِ الْفَقِيدِ  
مَا تَلَا شَيْءَ فِي عَمْدِي الْمَجْدُودِ  
نَ إِلَى ذَلِكَ الْفَضَاءِ الْبَعِيدِ  
مِ وَالشَّدْوِ وَالصَّوَى فِي نَشِيدِي  
فَسَوَادِي وَالْجَمَّةُ تَغْرِيدِي

١٥. كلما أبصرتك عيناى تمشي  
١٦. خفق القلب للحياة، ورق الزهد  
١٧. وانتشيت روحى الكئيبة بالحب  
١٨. أنت تحيين فى فؤادى ما قدما  
١٩. وتشيدى فى خرائب روحى  
٢٠. من طموح إلى الجمال إلى الف  
٢١. وتبثين رقة الشوق والأمل  
٢٢. بعد أن عانقت كآبة أيامى

والأبيات تعبر عن حالتين متضادتين: حال الكآبة والوحدة التي تشتمل الشاعر قبل لقاء الحبيبة، وحال الأنس والوجد حين تبدو لناظريه. فالعبارات واضحة في تعبيرها عن كآبته، مثل روى الكئيبة، خرائب روى، كآبة أيامي ... وفي مقابل هذا تفيض أوصاف الحبيبة بالنشوة والسعادة الروحية، فخطوها موقع متنسق مثل النشيد بما يوحيه من موسيقى وأداء منظم يطرب له القلب، ويتم المزاجية في البيت ١٦ بين بهجة القلب حين يخفق للحياة وتفتح الزهور في حقل العمر، وبين نشوة الروح وغناء البلبل ... هذه المزاجية تؤكد وفاق الروح والطبيعة، الذات والموضوع، والشاعر لا ينفك طامحاً إلى اللامحدود. "النهائي متعلقاً بهما، يظهر هذا جلواً في البيت العشرين، فهو طامح للفن والجمال بل لا ... البعيد، وهذا أفضل تعبير وأوضحه عن علاقة الذات (المحدودة) بالكون (اللامحدود). وفي البيتين الأخيرين تتأكد هذه العلاقة، فالحبيبة تثبت فيه كل المعاني التي لا حد لها، مثل الشوق والشدو والأحلام بعدما كانت حاله من الكآبة بمكان! وهنا تتحقق ملاحظة العلامة هيكل إذ يرى أن الرومنسيين بعامة يستخدمون التشبيهات المعنوية القائمة على التأمل. (٣٠٢)

والشاعر كما ظهر في المقاطع السابقة يظل محققاً لمثاليته وانطلاق روحه الحثيث نحو الفضيلة والحب اللامادي، فنخاله قبساً من نور أو روحاً من أثر. وهو في هذا المنحى يتسربل بسرّبال الصوفية والمثالية.

#### (٤) عودة لوصف الحبيبة (٢٣ - ٣٠):

كإله الغناء رب القصيد  
مر وشدو الموى وعطر الورود  
قدسياً على أغاني الوجود  
ن الأغاني ورقية التغريد  
عبقرو الخيال خلوا النشيد  
يد وصوت كرجم ناي بعيد  
ن في كل وقفية وقعود  
لفتة الجيد واهتزاز النمود

٢٣. أنت أنشودة أناشيد غنا  
٢٤. فيك شت الشباب وشحة السد  
٢٥. وتراءى الجمال يرقص رقصاً  
٢٦. وتمادت في أفق رومك أوزا  
٢٧. فتمايلت في الوجود كل من  
٢٨. خطوات سكرانة بالأنشيد  
٢٩. وقوام يكاد ينطق بالألما  
٣٠. كل شيء موقم فيك حتى

(٣٠٢) هيكل: موجز: ٢٢٣.

يستمر الشاعر في نسقه الجمالي الهندسي الذي يكاد يستحوذ على كل تعبيراته وأبيات قصيدته. فتتري التركيبات المتشابهة التي تحمل الأوصاف المعنوية للحبيبة في شبه تكرار وتُبد مستمر، يجمع نغم النشيد وإيقاعه، ورقص الجمال في قدسية وتعالٍ، والحقيقة أن الشاعر يخلق في أجواء الرومانسية، فيصنع لوحة ساحرة تحدد إطارها تعبيراته الهندسية (علاقة الإضافة والصفة والموصوف ...)، فالحبيبة لا نكاد نرى لها جسمًا، والشاعر أبعد ما يكون عن وصف العين والشعر والنعود والخصر ... بل إنها تتحول إلى أحلى نشيد يريده رب الغناء، وهذه صورة محلقة في المثالية، وهي تقترن في البيت التالي بالشباب والسحر والهوى والورود. ومن رائق تعبيراته: شب الشباب، تمايلت كلحن عبرى، صوت كرجع ناي بعيد، فالحبيبة كما يصورها لنا مثل الأثير الذي ما انفك يتعالى ويتسامى، فهي إيقاع ونغم ولحن ... وفي البيتين الأخيرين يذكر قوامها وحركاته وبعض أجزائه دون خوض في الأوصاف الحسية وكأنها لازالت من المحرمات عنده. فبعدما وصف الخطوات في رقتها وخفتها بأنها سكرانة بالأنشيد، وصوتها بصوت الناي جعل من قوامها ما يشبه الآلة الموسيقية (تشبيه مجرد) لا تتحرك إلا في هندسة إيقاعية فريدة "في كل وقفة وقعود" وهي عبارة وعدت الحركة والسكون في دقة متناهية. والتناسب والتناسق يشتملان هذا القوام من أقصاه لأقصاه، وقد ضرب الشاعر مثلاً بلفتة الجيد واهتزاز النعود، وهما معاً يوحيان بالحركة المفعمة بالحياة ..... وهما من أعذب الشعر في رأى إيليا الحاوى، فالشاعر كأنه اكتشف موازين النغم والتناسب. وأما (الوقفة والقعود) في رأيه فتشرفان على تخوم الرمز لولا أنهما لفظتان نثريتان عاميتان (٢٠٣)

وفي صدد الجمال الروحي يقول عز الدين إسماعيل: "إن للشبابى لا ينكر على الحسان الفائنات حسنهن وفتنتهن، ولكنه كدأبه ينظر إلى هذا الحسن وهذه الفتنة بوصفهما عرضاً ينبغي تجاوزه إلى الجوهر، إلى الروح. فما قيمة الحسن والفتنة في جسم مظلم الروح معتم السريرة؟" (٢٠٤)

(٢٠٣) الحاوى: الشابى / ٨٦ .

(٢٠٤) ديوان الشابى، المقدمة، ٢٧.



ونلاحظ مع العلامة الحاوي أن الشاعر يتعبد للحب والجمال كما وشى بذلك عنوان قصيدته (٣٠٥) ، وأنه يتغزل بجمال تجریدی لا يكاد يقترن بالمادة لولا ما ذكره من الجيد والنهود، وحتى هذه ذكرها في إطار الإيقاع المجرد لأبياته. ونتفق مع الناقد تماماً حين يقول إن الشعر الإنساني يحتاج إلى شيء من الواقعية بل الحسية كي لا يفقد طعمه الإنساني. فالشابي في تصورنا يصف ما وراء المحبوبة وما وراء المنظر ولكنه لا يقترب من الموضوع ذاته مما يضعف أثر عبارته رغم طلاوتها وجمالها.

ولا مندوحة عن أن نقول إن العبارة الشعرية للشابي لا تزال قلقة متقلقة تحمل لنا نصف المعنى في إشارات حالمة ذات رمزية لا شك فيها، لكنها تعيى بالنصف الآخر كالشجرة التي تنوء بحملها فتتكسر أغصانها. ورغم بلوغه ذروة الإجابة في بعض التعبيرات إذا به يرتد ارتداداً لا تطور فيه، ويقع في دوامة التكرار الممل (٣٠٦).

#### (٥) العودة لماهية الحببية (٣١ - ٣٧) :

|                                        |                            |
|----------------------------------------|----------------------------|
| ٣١. أنتِ .. أنتِ الحياة في قدسيما العا | مى وفي سحرها الشجى الفريد  |
| ٣٢. أنتِ .. أنتِ الحياة في رقة الـ     | فجر وفي رونق الربيع الوليد |
| ٣٣. أنتِ .. أنتِ الحياة فيك وفي عيـ    | نبيك آيات سحرها الممدود    |
| ٣٤. أنتِ .. أنتِ الحياة، كل أوان       | في زوايا من الشباب جديـ    |
| ٣٥. أنتِ دنيا من الأناشيد والأحـ       | م والسحر والخيال المديـ    |
| ٣٦. أنتِ فوق الخيال والشعر والحنـ      | وفوق النهم وفوق الحدود     |
| ٣٧. أنتِ قدسي ومعبدى وصباحي            | وربى عي ونشوتى وخلودى      |

والأبيات فيها تكرار المعانى فضلاً عن تكرار العبارات الواضح في بدايات الأبيات الأربعة الأولى، وفيها تحميل كل الصفات اللامتناهية في المحبوبة (المتناهية)، والمتناهي مهما يكن جميلاً ينوء بكل هذه الأوصاف فلا يحتملها كما ينوء بها تصور القارئ، أضف لهذا عمومية تلك الأوصاف وافتقادها للخصوصية التي هي في رأينا أهم ما يميز الأسلوب

(٣٠٥) الحاوي، الشابي، ٨٧ .

(٣٠٦) الحاوي، الشابي، ٨٥ .

الشعري. فالمحبة هي الحياة وما تحتويه من قدسية وسحر ورقة الفجر ورونق الربيع وزواء الشباب.. إلخ.. لا، بل هي فوق كل هذه كما يقرر في البيت قبل الأخير، ولعل البيت الأخير أعطى المحبة قدراً من الخصوصية راجع إلى استخدام ضمير المتكلم المتصل: أنت قدسي.. معبدي.. صباحي.. إلخ ولعلنا نصيب إن أطلقنا على شعر الشابي لاسيما قصيدته هذه - تسمية "الشعر الذهني" على غرار المسرح الذهني الذي أبدعه توفيق الحكيم في بعض مراحل تطوره الفني بل على غرار شعر العقاد الذي اتسم بقدر كبير من التجريد والذهنية. فالقصيدة تشتمل على أكبر قدر من الأوصاف الذهنية المجردة. ولا نتفق مع الناقد العلامة عز الدين إسماعيل حين يقول في تقديم الديوان معلقاً على هذه القصيدة: إن الشابي يبحث عن جمال النفس وراء فتنة الجسد، إذ لم يصف محبوبته صفة حسية واحدة، فهي ملاك الفردوس، وهي رسم جميل عبقرى وفجر من السحر وروح الربيع.. وهو ينقل مظاهر جمالها الحسي ذاتها إلى المستوى المعنوي، إذا به كمن يبحث عن الحقيقة الكلية والروح وراء التعدد والظاهر. ويقرر الناقد أن موقف الشابي من الجمال المعنوي موقف تهتز له الروح<sup>(٢٠٧)</sup> أجل. عبر الشاعر عن كل هذا، ولكن بعبارات عامية نثرية، أو عبارات ذات هذان انفعالي بتعبير إيليا الحاروي<sup>(٢٠٨)</sup> رغم الفجائية، فعية الجميلة التي سبقت هذه المجموعة من الأبيات. إذن فالشاعر حشد الصفات ود.. لم يفلح في تلييسها في دمة المحبوبة، وهو من ثم لم يفلح أيضاً في إقناعنا بأن ثمة محبوبة على هذه الهيئة أو أن ثمة تجربة شعرية لديه واقعية كانت أم خيالية. وأسلوب الشاعر الذهني في هذه القصيدة أقل كثيراً من حيث المستوى الفني إذا قرناه بأسلوبه الرشيق في رثاء الطفولة العذبة، إذ ينقلنا معه إلى أجوائها وينجح أيما نجاح في حملنا على مشاركته أحاسيسه.

#### (٦) أبيات التبثّل (٣٨ - ٥٤) :

مَنْ رَأَى فَيَكْرُوعَةَ الْمَعْبُودِ  
بِوَفَى قُرْبِ حُسْنِكِ الْمَشْهُودِ  
مِ وَالطَّمَرِ وَالسَّائِي وَالسَّجُودِ  
حُ فَيَنْشُوءُ الذُّهُولَ الشَّدِيدِ

٣٨. يَابْنَةُ النُّورِ إِنِّي أَنَا وَحْدِي  
٣٩. فَدَعِينِي أَعِيشُ فِي ظِلِّكَ الْعَذِ  
٤٠. عِيشَةً لِلْجَمَالِ وَالْفَنِّ وَالْإِلْمَا  
٤١. عِيشَةً لِلنَّاسِكِ الْبَحُولِ يُنَاجِي الرُّو

(٢٠٧) ديوان الشابي، ٢٨ - ٣١.

(٢٠٨) الحاروي: الشابي، ٨٧.

حتى يا ضوء فجرى المنشود  
 ن منى اليأس والظلام مشيد  
 لا أستطيع حمل وجودي  
 تحت عبء الحياة جم القيود  
 وقلبي كالعالم الممدود  
 شائع في سكونها الممدود  
 من تهشم في أسنى وجود  
 من الشوك ذابلات الورود  
 وشدوى من عزى المجهود  
 اتغنى من المنى من جديد  
 بلبل مكبل بالحدود  
 فري حياة المعظم المكود  
 انقذيني فقد ملئت وكودي؟

٤٢. وامنحيني السلام والفرح الرو  
 ٤٣. وارحميني فقد تهدمت في كوا  
 ٤٤. انقذيني من الأسى فقد أمسى  
 ٤٥. في شعاب الزمان والموت أمشى  
 ٤٦. وأماشى الورى ونفسي كالقبر  
 ٤٧. ظلمة ما لها ختام، ودول  
 ٤٨. وإذا ما استخفنى عبث النوا  
 ٤٩. بسمة مرة كأنى أسئل  
 ٥٠. وانفخى في مشاعري مرخ الدنيا  
 ٥١. وأبعثى في دمي الحرارة على  
 ٥٢. وأبث الوجود أنغام قلب  
 ٥٣. فالصباح الجميل ينعش بالد  
 ٥٤. أنقذيني فقد سئمت ظلامى

ولعل العبارة المفتاح لهذه المقطوعة هي الأمر الطلبى: انقذيني التى تظهر فى البيت الأخير وقبله فى البيت الرابع والأربعين، والعبارتان المماثلتان: امنحيني (البيت ٤٢) وارحميني (البيت ٤٣)، فهى تعبر جميعاً عن حال اليأس والتشاؤم التى تفوح بها الأبيات: نفسه كالقبر، والكون غارق فى الظلام، وهو متهدم .. إلخ ... ومهما يكن من أمر فئمة تعبيرات ناجحة صادقة مثل قوله: "ارحميني فقد تهدمت فى كون من اليأس .." و "فى شعاب الزمان والموت أمشى ... " و "بسمة مرة كأنى أسئل من الشوك ذابلات الورود" فالتشبيهات ناضجة والعبارات موحية ناقلة للأحاسيس وإن تكن متشائمة. وهنا يحضرنا تعريف تولستوى (١٨٢٨ - ١٩١٠م) الأديب العظيم للفن (والأدب) بأنه القدرة على نقل الأحاسيس والانفعالات للآخرين باستخدام رموز اللغة<sup>(٣٠٩)</sup> وعليها أن نعتزف بمقدرة الشابي على إسقاط مشاعره الحزينة فى ألفاظ معجمه الشعرى ، وقد قرنهما بالوقار بل العبادة والتفديس،

(٣٠٩) تولستوى أديب فيلسوف، ألف "القوزاق" ١٨٦٣ والحرب والسلام (١٨٦٥ - ١٨٦٩) وأناكرينا .. نادى بالسلام وعدم العنف .. ألف فى الأخلاق والدين والجمال. من آخر أعماله موت إيفان إيتش والحاج مراد وكرويتسر مسوناتا والبعث .. وهو من أشد النقاد نقداً لنظرية فن للفن، فالفن عنده يعبر عن الواقع ويهدف لتغييره، والأدب تعبير باستخدام عبارات للغة (الرموز الخارجية) للتعبير عن انفعالات صادقة.

وكأنه ناسك قديم يتعبد لإلهة الحب، فأنت تحس بأن ثمة تياراً شعورياً يمتد بين ألفاظ مثل: النور - ضوء فجرى - اليأس والظلام فى مقابلها، ومثل ذلك المقابلة بين الظلمة والصباح الجميل ...

ولا يمنع هذا من ملاحظة أن الألفاظ عنده مع غزارة حشدها تطفى على إبداع الصورة، ولعلنا فى هذا نلتقى مع ما لاحظته العلامة القط فى غير موضع من دراسته عن الشعر الوجدانى، إذ لاحظ قلق بعض القوافى فى قصائد الشابى، وكثرة مرادفاته وغرابة مشتقاته (٣١٠)

بيد أننا يجب أن نلاحظ أمراً هاماً وهو أن الشابى لا يزال معبراً فى قصيدته عن مشاعر المرافقة وما فيها من تصورات مثالية جامحة وأحلام يقظة. وأحسب أن المقام لا يحتمل مزيداً من التعليق، ولنتنقل الآن إلى الغرضين الأخيرين، وهما كما لاحظنا على سائر أغراض القصيدة تكرار لتكرار.

#### (٧) عالم الحب وعودة لوصف وقع الحبيبة فى نفس الشاعر:

|                                |                           |
|--------------------------------|---------------------------|
| أه .. يا زهرتى الجميلة لو تدرب | من ما جدد فى فؤادى الوعيد |
| فى فؤادى الغريب تخلق أكوا      | ن من السحر ذاتى حسن فريد  |
| وشمس وضاءة ونجوم               | تنثر النور فى فضاء مديد   |
| وربيع كأنه حلم الشا            | ع فى سكرة الشباب السعيد   |
| ورياض لا تعرف الحلك الدا       | جى ولا ثورة الثرى العتيد  |
| وطيور سحرية تتناغى             | بأناشيد حلوة التفريد      |
| وقصور كأنها الشفق المخضو       | ب أو طلعة الصبح الوليد    |
| وغسوم رقيقة تتهاوى             | كأباديء من نثار الورود    |

وفى هذه الأبيات ينقل لنا فؤاد الشاعر الهادئ هدوءاً حزيناً شيئاً من الألم اللذيذ، يظهر فى "الزهرة الجميلة" رغم "الفؤاد الوحيد والغريب"، وتشرق نفس الشاعر ومعها آذاننا ونفوسنا منع "حسن فريد" و "شمس وضاعة" ونجوم تنثر النور ... وربيع .. ورياض لا تعرف الحلك وطيور سحرية .. إنه هدوء النفس المشبع بالأمل الجديد، وهنا نلاحظ البعد

(٣١٠) القط، الاتجاه الوجدانى، ٣٥٢.



الدرامى الذى يتكرر - ولا عيب فى تكراره - فى أكثر من قصيدة، فالشاعر ارتبط بالطبيعة وجزئياتها وأدرك دورتها بين الربيع والخريف وبين الحياة والموت وبين الرجاء واليأس .. وليس العيب فى إدراك هذا التكرار الذى هو سمة الطبيعة وقانونها، ولكن العيب فى تكرار التعبيرات وإملال المستمع ...

وهنا تصدق ملاحظة الناقد إيليا الحاوى إذ يرى تلك التعبيرات ميسورة صادقة مع خلوها من الرونق والوهج (٢١١)

ونأتى الآن إلى قافلة الختام: الأبيات (٦٥ - ٦٨)، وفيها يتبئل الشاعر فى محرابه ويتضرع من جديد:

|                                    |                                    |
|------------------------------------|------------------------------------|
| وحرّامٌ عليكِ أن تهْدِمِي ما       | شأْدَةُ العسْنِ فى الفؤادِ العميدِ |
| وحرّامٌ عليكِ أن تسَحَقِي أَمّا    | لَ نفسٍ تصبُو لميشٍ وغيدِ          |
| منكِ ترجو سعادةً لم تجدها          | فى حياةِ الورى وسحرِ الوجودِ       |
| فالإلهُ العظيمُ لا يَرْجُمُ العبدَ | مَد إذا كان فى جلالِ السجودِ       |

ولعل الرمزية الطاغية فى البيت الأخير تفصح عن عنوان القصيدة ومحتواها وحجر أساسها، ففيها تشبيه ضمنى خفى للمحبة بالإله وللشاعر بالعبد المتهجد الخاشع المتبئل. ويسبق البيت الأخير تضرعات مثل تلك التى يلجج بها الحبيج، وإن انطوت ضمناً على تحميل المحبة الذنب فيما حلّ به من يأس وهلاك، ولعلنا نلاحظ مدى ابتذال تلك الفكرة التى تظهر كثيراً فى شعر الغزل التقليدى.

---

( ٢١١ ) الحاوى، الشبى، ٩٠.

## الخاتمة

فى ختام دراستنا يعترينا بعض الأسى ويحدونا بعضُ الأمل، أما الأسى فدواعيه كثيرة، منها أننا لم نستطع أن نحيط فى هذه الدراسة بنماذج كثيرة من الشعر القديم فى عصوره المختلفة. وما أحسبنا قادرين على ذلك فضلاً عن أن نحيط بنماذج كافية من إبداع كل شاعر على حدى، فما أكثر الشعراء الذين لم نتناول أعمالهم ! وإذا كانت أى دراسة مهما بلغت من الضخامة والإحاطة لا يمكن أن تشمل كل هؤلاء فلعلنا نتدارك هذا فى أعمال أخرى مقبلة تنصبّ على شعراء بأعينهم.

وإذا كان الشعراء القدامى - رغم شهرتهم - لم يحظوا بالنصيب الذى يستحقونه من دراسات النقد الحديث فإن مصيبتنا فى المعاصرين أقدر. وكان فى تخطيطنا أن نضم لهذه الرسالة عدداً منهم مثل محمد وجدى شبانة ، وأحمد عبد الهادى ... ولكن المؤسف أن أحداً لا يكاد يسمع بهؤلاء الشعراء المعاصرين إلا إذا كان من رواد الندوات القليلة المحدودة التى تجمعهم ليلقوا قصائدهم مرة هنا ومرة هناك. أما نشر أعمالهم والتعريف بها فى الندوات القليلة المحدودة التى تجمعهم ليلقوا قصائدهم مرة هنا ومرة هناك. أما نشر أعمالهم والتعريف بها فى الندوات العامة واللقاءات التليفزيونية والإذاعية أو طرحها للمناقشة على صفحات الجرائد فأمر لم يزل من قبيل المستحيل. والمزرى بنهضتنا الحديثة ألا نولى هؤلاء المبدعين العناية المناسبة فى وسائل الثقافة والإعلام اللهم إلا فى هذه المناسبة أو تلك. ولا عجب أن يتوقف كثير منهم عن الإبداع أو تتجه قلة منهم تحت إلحاح ظروف الحياة اليومية إلى التكبس بكتابة الأغانى أو يتعنثر البعض منهم ويتكبد طريق الإبداع.

وأما الأمل فيحدونا أن تتنامى الجهود الأهلية المخلصة التى ما انفكت تشجع الموهوبين بنشر أعمالهم ومكافأتهم، وإن تكن جهوداً فردية فى أغلب الأحوال، فأين منها دعم المؤسسات الثقافية والإعلامية الرسمية؟ كما أن العمل الأهلى لم يزل محاصراً فى مجتمعاتنا بين نظرات الشك والريبة منه والتضييق عليه بالقوانين واللوائح ومطارق الانتهازية والمادية الطاغية التى تهوى عليه كما حاول أن يشبّ عن الطوق.

ومهما يكن من أمر فما أحوجنا إلى مراجعة تراثنا الأدبي من وجهة النظر الرمزية حتى نقف على ما فيه من دلالات وإشارات ستقينا أبلغ الإفادة في تطوير رؤيتنا للغة والنقد، وتعميق معرفتنا بعلوم اللغة وفنون الأدب. إن الاهتمام بالجانب الرمزي في اللغة أمر بالغ الأهمية من الوجهة المنهجية، فلا نُكرانَ للدور الذي يمكن للرموز أن تؤديه في برامج التربية والتعليم. وشكّان بين دارسٍ لديه الرؤية التي تمكّنه من تحليل النصوص التي يدرسها أو يطالعها - علمية كانت أم أدبية وبين دارسٍ لا يعنيه إلا مجرد الإلمام السطحي! وشكّان بين من يعي ما يقرأ وبين من لا يقرأ إلا مرغماً ليجتاز امتحاناً ويحصل على شهادة! علينا أن نعيد النظر بجديّة في منهجية التعليم سيّما دراسة الآداب والفنون اللغوية حتى يمكننا أن نأمل في ظهور عدد من النابهين المبدعين في مستقبل الأيام.

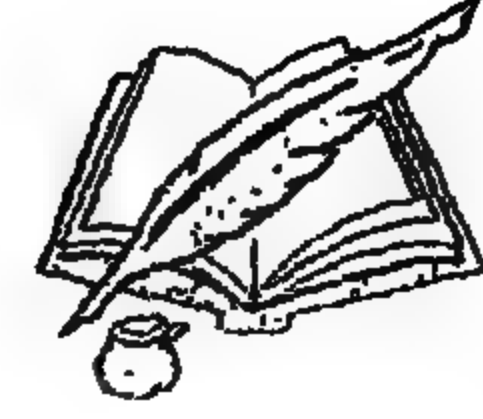
**المؤلف**







## المراجع أولاً : المراجع العربية



ابن الأثير الكامل فى التاريخ، القاهرة (بدون).

ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر، ط ١، مكتبة حجازى، القاهرة ١٩٣٥ م .

ابن الشجرى أمالى ابن الشجرى، تحقيق محمود محمد الطناحى، ٣ أجزاء، مكتبة الخانجى، القاهرة. (ت ٥٤٢هـ)

ابن تغرى بردى النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة، مطبعة دار الكتب، القاهرة ١٩٥٦.

ابن خلدون تاريخ ابن خلدون أو العبر فى ديوان المبتدأ والخبر فى أيام العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوى السلطان الأكبر، ط بولاق، ١٢٧٤هـ.

ابن رشيق القيروانى العمدة فى محاسن الشعر و آدابه، تحقيق محمد محيى الدين، المكتبة التجارية، القاهرة، ودار الجيل، بيروت ١٩٧٢م.

ابن سلام الجمحى: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكى، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٢.

ابن فضل الله العمرى مسالك الأبصار فى عجائب الأمصار، طبع دار الكتب، القاهرة.

أبو القاسم الشابى ديوان الشابى، تقديم: عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨.

أبو القاسم الشابى: محاضرة الخيال الشعرى عند العرب، تقديم عبد السلام المسدى، فى دراسات عن الشابى مؤسسة البابطين، ط ١، دار المغرب العربى، تونس ١٩٩٤.

أبو على القالى الأمالى، مطبعة مركز الموسوعات، بيروت ١٩٦٢.

- إحيان عباس: فن الشعر، دار الشروق، ط ٥ ، عمان، الأردن ١٩٩٢.
- أحمد أبو حافة أبو فراس الحمداني - ط ١ - دار الشرق الجديد، بيروت ١٩٦٠.
- أحمد إسماعيلوفيتش فلسفة الاستشراق وأثرها في الأدب العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠.
- أحمد أمين فجر الإسلام، هيئة الكتاب، القاهرة ٢٠٠٠م.
- أحمد أمين: ظهر الإسلام، ٤ أجزاء، النهضة المصرية، القاهرة (بدون).
- أحمد أمين: النقد الأدبي، جزءان، ط ٤، النهضة المصرية ١٩٧٢م.
- أحمد بن عبد ربه العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وآخرين، لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ١٩٥٢ - ١٩٥٦.
- أحمد شوقي: مسرحية مجنون ليلى، شركة فن الطباعة، القاهرة (بدون).
- أحمد هيك: موجز الأدب الحديث في مصر، مكتبة الشباب، القاهرة ١٤٢٠هـ/ ٢٠٠٠م.
- أرسطو طاليس: فن الشعر، تحقيق شكرى عياد، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٧.
- أرمان (أولف): ديانة مصر القديمة، ترجمة عبد المنعم أبو بكر وأنور شكرى ، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٥٢ - ١٩٩٩.
- الأردى (على بن غرائب التشبيهات على عجائب التشبيهات، تحقيق محمد زغلول سلام ومصطفى الصاوى الجوينى، دار المعارف ١٩٧١.
- الأصفهاني (أبو الفرج) الأغاني، ج ١ - ١٤: دار الكتب، القاهرة، عدا : ٧ - ٩ ط . دى . ساسى.
- الأنبارى (أبو بكر محمد بن القاسم) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق: عبد السلام هارون، ط ٥ ، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٣م.

- ألبرت حوراني: تاريخ الشعوب العربية، جزءان، ترجمة نبيل صلاح الدين، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٩م.
- الزوزنى (أبو عبد الله) شرح المعلقات السبع، ط ٣، دار الجيل، بيروت ١٣٩٩/١٩٧٩.
- السيوطى (جلال الدين) حُسن المحاضرة فى تاريخ مصر والقاهرة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ج ٢، دار الفكر العربى، القاهرة ١٤١٨، ١٩٩٨.
- العقاد ابن الرومى حياته من شعره، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٦.
- (عباس محمود): مراجعات فى الآداب والفنون، المطبعة العصرية، القاهرة (بدون).  
الديوان (بالاشتراك مع المازنى)، القاهرة، ١٩٢٢ - ١٩٩٩.  
شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى، القاهرة ١٩٣٧.  
أبو نوحاس، مطبعة الرسالة، نشر الأنجلو المصرية، القاهرة.  
كتاب السلوك لمعرفة دول الملوك، لجنة التأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١.
- المقرئى (تقى الدين): (حسين سعيد: الناشر)، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين، القاهرة ١٩٧٢.
- الموسوعة الثقافية: أبو فراس الحمدانى الموقف والتشكيل الجمالى، دار الثقافة، القاهرة ١٩٨٢.
- النعمان القاضى: نهاية الأرب فى فنون الأدب، ط دار الكتب، بالقاهرة ١٩٢٣،  
المؤسسة المصرية للتأليف والنشر بالقاهرة.
- النويرى (أحمد بن عبد الوهاب): ديون امرئ القيس - تحقيق محمد أبى الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٨م.
- امرؤ القيس الكندى أميرة حلمى مطر: فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، دار المعارف، القاهرة.

- أنس دلود الأسطورة في الشعر العربي، مكتبة عين شمس، القاهرة.
- أنس دلود حوار مع الإبداع الشعري المعاصر، دار هجر، القاهرة ١٩٨٦.
- أنس دلود شعر محمود حسن إسماعيل، دار هجر، القاهرة ١٩٨٦ م.
- أنور الجندی: الشعر العربي المعاصر تطوره وأعلامه، القاهرة (بدون)
- إيليا الحاوي: أبو القاسم الشابي: شاعر الحياة والموت، ط ٤، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٢ - ١٩٨٤.
- إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، شاعر الأناشيد والمرثي، ج ١، ط ٣، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٣.
- إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ج ٤، ط ٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٦.
- يارو (أندرية): سومر فنونها وحضارتها، ترجمة سليم التكريتي، بغداد ١٩٧٧.
- براون (قالتز) الوجودية في الشعر الجاهلي، مجلة المعرفة السورية، عدد ٤، السنة الثانية ١٩٦٤.
- برديانيف (نيقولا ألكسندروفيتش): الحلم والواقع، ترجمة: فؤاد كامل، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.
- برونر (هلموت) الملامح الرئيسة لتاريخ الأدب المصري القديم، ترجمة فايز علي، القاهرة.
- بريستد (جيمس هنري) فجر الضمير، ترجمة سليم حسن، مكتبة مصر ١٩٨٠ م، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩ م.
- يوزينر (ج. وآخرون) معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة أمين سلامة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠١.
- بيك (وليم): فن الرسم عند قدماء المصريين، ترجمة مختار السويقي، هيئة الآثار، القاهرة ١٩٨٧.



- تشيرنى (ياروسلاف) الديانة المصرية القديمة، ترجمة: أحمد قدرى، هيئة الآثار، القاهرة ١٩٥٢م.
- توينبى (أرنولد): مختصر دراسة للتاريخ، ترجمة: فؤاد محمد شبل، ج١، ط١، جامعة الدول العربية، القاهرة ١٩٦٠.
- ثناء أنس الوجود: تجليات الطبيعة والحيوان فى الشعر الأموى، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٩٠.
- جبور عبد النور: المعجم الألبى، القاهرة (بدون).
- جمال الدين سرور: مصر فى عصر الفاطميين، هيئة الكتاب ١٩٩٣.
- جميل صليبا: المعجم الفلسفى، ط١، جزءان، دار الكتاب اللبنانى، بيروت ١٩٧٣.
- جورجى زيدان: الفلسفة اللغوية، دار الهلال، القاهرة ١٩٦٩.
- داوود سلوم: تاريخ النقد الأدبى، القاهرة.
- ديرلاين (فريدريش فون): الحكاية الخرافية، نشأتها-مناهج دراستها، ترجمة: نبيلة إبراهيم، مكتبة نهضة مصر، ١٩٦٥.
- ديوان: على محمود طه، أرواح وأشباح، دار العودة، بيروت.
- ديوان: \* امرئ القيس، شرح: مصطفى عبد الشافى، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ١٤٠٣ / ١٩٨٣.
- ديوان: \* إبراهيم ناجى - دار العودة، بيروت ١٩٨٦ - ١٩٨٨.
- ديوان: \* أبو فراس الحمدانى - شرح: عباس عبد الساتر، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ١٤٠٦ / ١٩٨٦.
- ديوان: \* أبو فراس الحمدانى: تقديم نخلة جلفاط، دمشق.

- ديوان: \* ابن الرومي: ٥ أجزاء - تحقيق عبد الأمير مهنا - دار الهلال، بيروت ١٤١١ / ١٩٩١.
- ديوان: \* ابن الفارض الصوفي، دار صادر، بيروت.
- ديوان: \* البوصيري: تحقيق محمد سيد كيلاني، القاهرة ١٩٧٣.
- ديوان: \* جميل بثينة: جمع وتحقيق حسين نصار - مكتبة مصر، القاهرة ١٩٧٩.
- ديوان: \* ذو الرمة، جمع: بشير يموت، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٣٥٢ / ١٩٣٤.
- ديوان: \* مجنون ليلى، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار مصر للطباعة، القاهرة ١٩٧٩.
- ديوان: عبيد بن الأبرص: شرح حسن نصار، ط ١، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة ١٩٥٧.
- ديوان: عنتره، دار صادر، بيروت ١٣٧٧ / ١٩٥٨.
- رجاء النقاش: أبو القاسم الشابي: شاعر الحب والثورة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦.
- رشيد يوسف: تاريخ الآداب العربية، جزءان، ط ١، دار عز الدين، بيروت ١٤٠٥ / ١٩٨٥.
- رضوان إبراهيم: شعراء العرب المعاصرون، ط ١، القاهرة ١٩٥٨.
- زكريا إبراهيم: المشكلة الخلقية، مكتبة مصر، القاهرة.
- زكي مبارك: الموازنة بين الشعراء، ط ٢، القاهرة ١٣٥٥ / ١٩٣٦.

- سارتر (جان بول) . ما الأدب؟، ترجمة: محمد غنيمى هلال، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠م.
- سارتر (جان بول) الوجودية مذهب إنسانى، ترجمة عبد المنعم الحفنى، ط ٤، القاهرة ١٩٧٧.
- سعد عبد العزيز حباتر: مشكلة الحرية فى الفلسفة الوجودية، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠م.
- سليم حسن: الأدب المصرى القديم، جزءان. دار أخبار اليوم، القاهرة ١٩٩٠.
- سليم حسن: أبو الهول تاريخه فى ضوء الكشف الحديثة، ترجمة جمال الدين سالم، الهيئة العامة للكتاب، وزارة التعليم، القاهرة ١٩٦٧.
- سليمان العطار: شرح المعلقات السبع، دار الثقافة، القاهرة ١٩٨٨م.
- شفيق مقار: دراسات فى الأدب الأورپى المعاصر، وزارة الإعلام، بغداد ١٩٧٣
- شكرى محمد عياد: اللغة والإبداع، ط ١، دار إنترناشونال، القاهرة ١٩٨٨.
- شوقى ضيف: تاريخ الأدب العربى - العصر الجاهلى، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٣.
- شوقى ضيف: التطور والتجديد فى الشعر الأموى.
- شوقى ضيف: البارودى رائد الشعر الحديث، ط ٤، دار المعارف ١٩٨١.
- شوقى ضيف: دراسات فى الشعر العربى المعاصر، ط ٤، دار المعارف.
- شوقى ضيف: الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، ط ١٠، دار المعارف ١٩٧٨.
- شوقى ضيف: النقد، دار المعارف، القاهرة ٢٩٨٤.
- شوقى عبد الحكيم: موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، مكتبة مبدؤتى، القاهرة ١٩٩٥.

صلاح الدين عبد التواب: دراسات فى أدب اللغة العربية، ٣ أجزاء، دار التراث العربى، القاهرة ١٩٩٣.

صلاح فضل: شفرات النص، ط ١، دار الفكر، القاهرة ١٩٩٥.

طه حسين وآخرون: المنتخب من أدب العرب - جزءان - مطبعة دار الكتب ١٣٥١ / ١٩٣٢.

طه حسين: فى الأدب الجاهلى، القاهرة ١٩٢٦.

طه حسين: حديث الأربعاء، ٣ أجزاء، ط ١٤، دار المعارف ١٩٣٧ - ١٩٩٣.

عادل الفريجات: الشعراء الجاهليون الأوائل - ط ١، دار المشرق، بيروت ١٩٩٤.

عبد السلام هارون: تهذيب الحيوان للجاحظ، ط ٢، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٤٠٣ / ١٩٨٣.

عبد القادر القبط: الاتجاه الوجداني فى الشعر العربى المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٩٢.

عبد القادر القبط: فى الشعر الإسلامى والأموى، مكتبة الشباب.

عبد القادر القبط: الكلمة والصورة، وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٨٩.

عبد القادر القبط: من فنون الأدب.

عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠م.

عبد الله عويضة: ماهية الجمال، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٩م.

عبد الواحد علام: قضايا ومواقف فى التراث النقدى، القاهرة ١٩٨٣.

عز الدين منصور: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، ط ١، مؤسسة المعارف، بيروت ١٩٨٥.



- عصام نور الدين: الفعل والزمن، ط١، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت ١٤٠٤ ١٩٨٤.
- عفت الشرقاوى: دروس ونصوص فى قضايا الأدب الجاهلى، دار النهضة العربية بيروت.
- عماد حاتم: مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية، ط٢، الدار العربية للكتاب طرابلس، ليبيا ١٩٨٤.
- فايز على: الأدب المصرى منذ اختراع الهيروغليفية حتى عصر الأقمار الصناعية، ٤ أجزاء، القاهرة ٢٠٠١.
- فايز على: الديانة المصرية منذ لاهوت أون حتى رسالة التوحيد، مخطوط القاهرة ١٩٩٢.
- فايز على: مسرحيات شوقى، دار علاء الدين، القاهرة ١٩٨٨.
- فايز على: الروح المصرى فى أدب بتاح حتب ومحمود سامى البارودى، القاهرة ٢٠٠١.
- فايز على: فلسفة التاريخ المصرى: الدولة القديمة، القاهرة ٢٠٠١.
- فايز على: معارضات محمود سامى البارودى (مخطوط)، القاهرة ١٩٨٢.
- فايز على: المقارنة بين أبى فراس والمتنبى، مخطوط، القاهرة ١٩٨١.
- فراتكو (إيزابيل): معجم الأساطير المصرية - ترجمة ماهر جويجاتى، دار المستقبل، القاهرة ٢٠٠١.
- قاسم عبده قاسم: دراسات فى تاريخ مصر الاجتماعى - عصر سلاطين المماليك، ط ٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣.
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: محمد عيسى منون، ط١، القاهرة ١٩٣٤.



- محمد حسين هيكل: حياة محمد، ط ١٩، دار المعارف ١٩٩٣.
- محمد حسين هيكل: حياة محمد، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٣٥٤هـ.
- محمد سيد كيلاني: أدب الحروب الصليبية، دار الفرقان، طرابلس، القاهرة ١٩٨٤.
- محمد سيد كيلاني: الأدب في مصر في ظل الحكم العثماني، دار الفرجاني، القاهرة .
- محمد عادل الهاشمي: شعر عصر صدر الإسلام من منظور التصور الإسلامي، ط ١، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن ١٤٠٦ / ١٩٨٦.
- محمد عبد العزيز المواقفي: قراءة في الأدب الجاهلي ، مكتبة الشباب، القاهرة ١٤١٣ / ١٩٩٢.
- محمد عبد المنعم خفاجي: قصة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٦.
- محمد عثمان علي: شعراء بني أسد إلى نهاية القرن الثالث الهجري، ط ١، جامعة الفاتح، دار الأوزاعي، بيروت ١٩٨٦.
- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة (بدون).
- محمد غنيمي هلال: الرومنسية، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣.
- محمد مندور: الأدب ومذاهبه، نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٩.
- محمد مندور: في الأدب والنقد، ط ١، لجنة التأليف والنشر، القاهرة ١٣٦٨ / ١٩٤٩ ، دار نهضة مصر، ١٩٨٣.
- محمد مندور: في الميزان الجديد، نهضة مصر (بدون)
- محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر.
- مصطفى الصاوي الجويني: ألوان من التنوع الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية.

- مصطفى عبد الشافى الشعر الجاهلى تفسير أسطورى، ط١، لونجمان، القاهرة ١٩٩٦.
- الشورى:
- مصطفى مندور: اللغة والفكر، مكتبة الشباب القاهرة، ١٩٩٣.
- مهدى البصير: فى الأدب العباسى، ط١، بغداد ١٩٤٩.
- ميخائيل نعيمة: جبران خليل جبران، دار صادر، دار بيروت.
- ميخائيل نعيمة: الغربال، دار المعارف، ١٩٤٦.
- نائرة جميل السراج شعراء الرابطة القلمية، ط٣، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٩.
- نجيب ميخائيل مصر والشرق الأدنى، ج١، الإسكندرية ١٩٦٦.
- إبراهيم:
- هويسمان (دنيس): علم الجمال، ترجمة: أمير حلمى مطر، القاهرة.
- وليم نقولا شقير: العرجى وشعر الغزل فى العصر الأموى، القاهرة (بدون).
- وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة: ٢٠٧، مارس ١٩٩٦، الكويت.
- ياقوت الحموى: معجم الأدباء - ط١. فريد الرفاعى. القاهرة.
- ياقوت الحموى: معجم البلدان، ٨ مجلدات (١ ، ٢)، دار صادر بيروت ١٩٥٥، البقية: ط القدس - القاهرة: ط ١: ١٩٠٦.



## ثانياً: المراجع الأجنبية:



- \* Aldred (Cyil), "Echnaton", Thames, Germany.
- \* Aly (Fayiz), "Apiskult im Laufe der Ägyptischen Geschichte", Kairo 1989.
- \* Brunner(H.), "Altägyptische Weisheit" WBg, Darmstadt 1987.
- \* -----, "Grundzüge einer Geschichte der Altägyptischen Literatur", WBg, Darmstadt.
- \* -----, "Grundzüge der altägyptischen Religion".
- \* Budge (Wallis), "Egyptian Language", New York 1983.
- \* -----, "The Gods of the Egyptians", Dover, New York.
- \* Budge, "Osiris" , 2 vol. Dover, New York.
- \* Bushnaq, "Arab Folktales", 1. edit., Auc press, Cairo 1987.
- \* Encyclopaedia of Islam, Leiden 1938
- \* Erman (Adolf), "Literatur der Alten Ägypter", Leipzig 1929.
- \* Gibb (H.) & Landau (J.), "Arabische Literatur Geschichte", Artemis verl., Zürich & Stuttgart 1968.
- \* Goldmann (Verlag), "Äsop Fabeln", 1. Aufl., Berlin.
- \* Gunn(B.) "The Instruction of ptah-hotep", London 1922.
- \* Horace, "ON The Art of Poetry", (Transl. By: T.S. Dorsch, Maryland).
- \* Hornung (E.), "Ägyptische Unter Welts bücher", WBg., Darmstadt.
- \* Hornung (E), "Der Eine Und Die Vielen", Wbg., Darmstadt 1984.
- \* Kees (Hermann), "Der Götterg laubie im Alten Ägypten", Akad. Verl., Berlin 1983.

- \* Kischkewitsz (H.), "Liebesagen: Lyrik aus dem Ägyptischen Altertum", Philipp von Zabern, Leipzig 1979.
- \* Lessing (G.A), "Nathan der Weise", Reclam Verlag, Stuttgart 1925 – 83 .
- \* Lexikon der Ägyptischen Kul tur, Posener - Löwit wies baden .
- \* Lexikon der Islamischen Welt", III B., Kohlhammer, Stuttgart.
- \* Margoliouth D., "The Origins of the Arabic Poetry", Journal of the Royal Asiatic society, London 1925.
- \* Joyyusi (Salma Kh.) "Trends and Movements in modern Arabic poetry", E.J.Brill, Leiden 1977.
- \* Khuri (Munah), "Poetry and the Making of Modern Egypt", Vol. I., E.J.Brill, Leiden 1971.
- \* Müller (D.G.), "Grundzüge des Christlich-islamischen Ägypten", Wbg. Darm-stadt 1969.
- \* Nicho lson (Reynold), "a Literary History of the Arabs "Cambridge, Uni. Press 1969.
- \* Paulgrave, The Golden Treasury, Oxford, London 1964.
- \* Pinsent (John), "Greek Mythology", Newnes, England 1986.
- \* Shelly, "A Defence of Poetry," edit. L.Winstanley Boston, London.
- \* Sethe (K.), "Die altägyptischen Pyramidentexte, Leipzig 1908 – 1922.
- \* Vatikiotis (P.J.), "The Modern History of Egypt", Weidenfeld, London 1969.
- \* Platon, "Platon werke", 2B., Akademie verl., Berlin 1984.
- \* Richmond (D.), "Antar and Abla", Quarter Books, London, New york 1978.
- \* Schott (A.), Das Gilgamesch. Epos", ph. Reclam, Stuttgart 1966.
- \* Trut(E.B.), "Frühformen des Erkennes", WBg., Darmstadt.

## مؤلفات فايز على

### أولاً : (النقد الأدبي :

- ١- الرمزية و الرومانسية في الشعر العربي ١٠٠٣ دراسة للابعد الاسطورية و الدلالات في الشعر العربي منذ الجاهلية الى العصر الحديث .
- ٢- الروح المصري في اداب بتاح حتب و محمود عيسى البارودي ، ٢٠٠١-٢٠٠٣ : دراسة مقارنة بين التعاليم و الاداب القديم و شعر البارودي .
- ٣- الادب المصري منذ اختراع الهيروغليفية حتى عصر الأقمار الصناعية ، ٢٠٠١ : ( اربعة اجزاء ) رؤية نقدية لتطور الادب في مصر خلال اكثر من خمسة الاف سنة .
- ٤- معارضات البارودي ، ١٩٨٨ ، ٢٠٠٣ : تظهر اوجه التجديد في لصياغة و المضمون في تلك القصائد .
- ٥- مسرحيات شوقي ، ١٩٨٨ ، ٢٠٠٣ : نقد للمسرح الشعري عند شوقي .
- ٦- ابو العلاء المعري (مخطوط ، ١٩٧٨) : رؤية في حياته و فلسفته

### ثانياً : (الدراسات اللغوية :

- ١- تعليم العربية : منهج جديد (٧ اجزاء) ، ٢٠٠٠-٢٠٠٣ : يهتم بمهارات اللغة ، تبسيط القواعد ، يبدأ من مرحلة ما قبل المدرسة حتى درجة التخصص - كتاب للصغار و الكبار و الاجانب .
- ٢- تعليم الهيروغليفية ٢٠٠١ : بأسلوب منهجي يتلافى العيوب الشائعة
- ٣- المنتخب الجديد (مخطوط ١٩٩٩) من الاداب المصرية و العربية عبر العصور .

### ثالثاً : (حضارة مصر :

- ١- فلسفة التاريخ المصري ، جزآن ٢٠٠١-٢٠٠٢ : ظهور الدولة و تطور الروح المصري و الفكر السياسي منذ الاسرة الاولى (ح ٣١٠٠ ق.م) حتى نهاية الدولة الوسطى (ح ١٧٧٨ ق.م)
- ٢- الديانة المصرية منذ لاهوت أون حتى رسالة التوحيد ، ٢٠٠٢ نظريات الخلق و البعث و الحساب و الاخلاق ودلالاتها عبر العصور .
- ٣- التاريخ المصري منذ ما قبل التاريخ حتى عودة طابا ، ١٩٥٥ : رؤية فلسفية للتطور السياسي الاجتماعي .
- ٤- الادب المصري منذ اختراع الهيروغليفية (سبق ذكره)
- ٥- حضارة اسوان و النوبة (مخطوط ، ١٩٨٩) : معالم و اثار و حضاره
- ٦- ابوسمل (بالألمانية ١٩٨٨) : دراسة شاملة للفن في المعبدن الصخريين بالنوبة و اكتشافهما و إنقاذهما .
- ٧- ابو سمبل (بالانجليزية ١٩٨٩)
- ٨- ابو سمبل (مخطوط بالعربية ١٩٨٨)
- ٩- السيرابيوم و عبادة أبيس- النور المقدس ١٩٨٧ : بالألمانية .
- ١٠- عبادة سيرابيس عبر التاريخ المصري (مخطوط بالعربية ١٩٨٨)



## رابعاً : الحضارة الإسلامية :

- ١- تطور مؤسسة الوقف في مصر الحديثة ، ٢٠٠٣ : دراسة في إدارة الوقف و منظماته  
- قوانينه و فقهه .
- ٢- الاوقاف الخيرية ودعم المؤسسات التعليمية و الثقافية في مصر الحديثة ، ٢٠٠١ : رؤية  
في تاريخ مصر الاجتماعي خاصة في العصر الحديث .
- ٣- إشكالية التعليم في مصر ٢٠٠١ : الأبعاد التربوية و الاجتماعية و الادارية للمشكلة .
- ٤- أغخان زعيم الاسماعيلية وداعية الوحدة ، ١٩٨٨ : دراسة لحياة الزعيم الشيعي  
وضريحه بأسوان .
- ٥- التصوف الاسلامي (مخطوط ١٩٧٨) نشأته وعوامل تطوره ، و نماذج الحديث .
- ٦- مظاهر الحضارة الاسلامية (مخطوط ١٩٧٧) : أدبها و فنونها .

## خامساً : الآثار و الفنون :

- ١- معبد الأقصر (١٩٨٨) : مدخل لدراسة تاريخ مصر في الاسرتين ١٩، ١٨ و امتداد ذلك  
في العصر اليوناني و الروماني .
- ٢- مساجد مصر (١٩٨٨) : ابن طولون و السلطان حسن و محمد علي - دراسة للفن في  
ثلاثة عصور
- ٣- ابو سمبل (سبق ذكره)
- ٤- السيرابيوم (سبق ذكره)

## سادساً : البراءات الأدبية :

- ١- في إطار الخلود ، ١٩٧٩ : ديوان شعر في أغراض مختلفة .
- ٢- قصص مصرية :
  - أ- أفق خوفو : ٢٠٠١ ، زيارة لهرم خوفو
  - ب- سنوحى : ١٩٩٢ : هربه و حياته في المهجر و عودته
  - ج- الملاح الغريق ، ١٩٩٣ : من أدب المغامرات و الصوفية
  - د- سيرة القديس انطونيوس ، ١٩٩٤ : احد مؤسسي الرهبنة في القرن الرابع  
الميلادي .
  - هـ- قصص قصيرة عن اثار مصر و تاريخها .

## سابعاً : سفر قام :

- ١- نظرية الاحتمال في الفلسفة (١٩٧٩) : دراسة لمفاهيم فلسفة العلوم .
- ٢- تطور الفكر الفلسفي (١٩٧٨) : مدارس الفلسفة - نشأتها و تطورها .
- ٣- سلسلة دراسات و مقالات في النقد الادبي و الانسانيات .

00202/8356741

E-mail : [ALY\\_Fayz@hotmail.com](mailto:ALY_Fayz@hotmail.com)

Web: [www.egpsFnx.8m.net](http://www.egpsFnx.8m.net)



# المفردات

|                                            |     |
|--------------------------------------------|-----|
| المقدمة:                                   | ٥   |
| الباب الأول: الرمزية والرومنسية والأسطورة: | ١٢  |
| الفصل الأول: ماذا نعني بالرمزية؟           | ١٣  |
| الرومنسية                                  | ١٣  |
| الرومانسية والوجدية والشخصانية             | ١٥  |
| مدرسة المهجر                               | ١٦  |
| الديوان                                    | ١٨  |
| أبوللو                                     | ١٩  |
| الرومنسية والأسطورة                        | ٢٢  |
| الرمزية                                    | ٢٨  |
| رأينا في الرومنسية والرمزية                | ٢٨  |
| متون الأهرام                               | ٣٧  |
| النور والأمير - موكب الفرعون والحبيب -     |     |
| السيل والبرق - شيللى وكوليردج              | ٣٨  |
| الفصل الثاني: الأساطير العربية:            | ٤٧  |
| الجاهلية - الأوثان - الضالسة والمنافرة     |     |
| ناقة البسوس - العيافة والطيرة              | ٤٨  |
| الباب الثالث: نماذج من الشعر الجاهلي       | ٦٠  |
| امرؤ القيس                                 | ٦٠  |
| تمهيد                                      | ٦٠  |
| تعريف بامرؤ القيس                          | ٦١  |
| منزله الشعرية                              | ٦٣  |
| معلقته                                     | ٦٦  |
| الفصل الأول: الأطلال                       | ٦٦  |
| الفصل الثاني: التسيب واللهو                | ٧١  |
| الفصل الثالث: وصف الليل                    | ٩٣  |
| الفصل الرابع: وصف الفرس                    | ١٠٢ |

|     |                                                          |
|-----|----------------------------------------------------------|
| ١١٢ | وصف المطر والطبيعة .....                                 |
| ١٢٠ | رؤية نقدية للمعلقة - رأى فى غزله - الشاعر والطبيعة ..... |
| ١٢٤ | الصور الفكاهية .....                                     |
| ١٢٤ | الميلاد الجديد .....                                     |
| ١٢٦ | تعبيرات سائرة .....                                      |
| ١٢٨ | استعمالات لغوية نادرة .....                              |
| ١٢٩ | الباب الثالث: الشعر بعد العصر الجاهلى: .....             |
| ١٢٩ | الفصل الأول: العصر الأموي .....                          |
| ١٣٤ | الطبيعة ورموزها .....                                    |
| ١٤٦ | الشعر العزى .....                                        |
| ١٥٤ | الفصل الثانى: العصر العباسى الأول: .....                 |
| ١٥٦ | ابن الرومى .....                                         |
| ١٦٤ | الفصل الثالث: العصر العباسى الثانى: .....                |
| ١٦٤ | أبو فراس وقصيدته .....                                   |
| ١٦٨ | مطلع القصيدة .....                                       |
| ١٧٠ | خلق الشاعر والرموز .....                                 |
| ١٧٢ | الدمع والقطر والنار .....                                |
| ١٧٣ | الفترة الانتقالية: .....                                 |
| ١٨٥ | الشعر فى العصر المملوكى .....                            |
| ١٨٧ | الشعر فى العصر التركى العثمانى .....                     |
| ١٩٠ | الباب الرابع: الرومنسية والرمزية الحديثة .....           |
|     | نماذج سريعة:                                             |
| ١٩٠ | إبراهيم ناجى .....                                       |
| ١٩٢ | على محمود طه .....                                       |
| ١٩٧ | أبو القاسم الشابى .....                                  |
| ١٩٨ | الخصائص الفنية فى شعره .....                             |
| ١٩٨ | ١. الولع بالأسطورة .....                                 |
| ١٩٩ | ٢. إرادة القوة والحياة .....                             |
| ٢٠٢ | ٣. العلاقة القوية بالطبيعة .....                         |

|     |                                          |
|-----|------------------------------------------|
| ٢٠٣ | ٤. ملاحظات أخرى .....                    |
| ٢٠٤ | صلوات في هيكل الحب .....                 |
| ٢٠٤ | ١. التغنى برقة المحبوبة .....            |
| ٢٠٧ | ٢. سر المحبوبة وجوهرها .....             |
| ٢٠٨ | ٣. وقع الحبيبة في نفس الشاعر .....       |
| ٢١٠ | ٤. عودة لوصف الحبيبة .....               |
| ٢١٢ | ٥. العودة لماهية الحبيبة .....           |
| ٢١٣ | ٦. أبيات التبتل .....                    |
| ٢١٥ | ٧. عودة لوقع الحبيبة في نفس الشاعر ..... |
| ٢١٧ | الخاتمة: .....                           |
| ٢١٩ | قائمة المراجع: .....                     |
| ٢٢٠ | المراجع العربية .....                    |
| ٢٣٢ | المراجع الأجنبية .....                   |









## هذا الكتاب

يكشف عن الدلالات الرمزية والمضامين  
الرومنسية في الشعر العربي ، وأثر الأساطير  
والملاحم فيه ، ويؤسس لوجهة نظر نقدية تدحض المزاعم  
المعهودة التي مازالت تتردد عن فقر الشعر العربي وجدت  
القريحة العربية . إن هذا الكتاب ليس دفاعاً عن الشعر العربي  
، وإنما هو محاولة لإتاحة رؤية جديدة تفيد من نظريات البلاغة  
القديمة والحديثة على السواء ، ولا تتجاهلها ، ولكنها تستند إلى  
خصوصية حضارية ، إذ تبحث في الشعر العربي باعتباره  
حلقة تطويرية ذات ارتباط وثيق بحلقات سابقة عليها .

## المؤلف

اهتم بالدراسات الأدبية والحضارات الإنسانية لاسيما  
المصرية وقد دفعه ذلك الاهتمام إلى استنباط رؤية ما  
الأدبي ذات سمات مصرية . وللمؤلف دراسات يؤد  
رؤيته النقدية منها «الروح المصري في أدب بفتح حشر  
سامي البارودي».

Library Alexandria



0435775